شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی
ڈاکٹر ارشد مسعود ہاشمی

نام کتاب : شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی
نام مصنّف : ارشد مسعود ہاشمی
صدر شعبۂ اُردو، گوپیشور کالج، ہتھوا، گوپال گنج-841436 (بہار)

سنِ اشاعت : ۲۰۰۴ء
تعداد : ۵۰۰
قیمت : دو سَو روپے
کمپوزنگ : نعمت کمپوزنگ ہاؤس، دہلی
سرورق : www.shahinasgallery.com
ناشر : مصنف

زیرِ اہتمام
تنویر احمد

ملنے کے پتے:

- نرالی دُنیا پبلی کیشنز، 358-A، بازار دہلی گیٹ، دریا گنج، نئی دہلی-110002
- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، اوکھلا، نئی دہلی-110025
- انجمن ترقی اُردو ہند، اُردو گھر، راؤز ایوینیو، نئی دہلی-110002
- موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۹- گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی-110002
- عرفی پبلی کیشنز، مدھوبن، A-267، ساؤتھ سٹی، گوڑگاؤں-122001 (ہریانہ)
- کتابستان، پکی سرائے روڈ، چندوارہ، مظفر پور-842001 (بہار)

مرجع و مسکن ذات
تمثال رحمٰن و رحیم
والدہ محترمہ
اور
والد گرامی
(قمر اعظم ہاشمی)
کے مقدّس قدموں کے حضور

بداں تازہ گردد مشام از شمیم
بداں بشگفد گل بباغ از نسیم
از آنجا نگہ روشنائی برد
و ز آنجا نفس نغمہ زائی برد

بِسۡمِ اللّٰہِ الرَّحۡمٰنِ الرَّحِیۡمِ

رَبِّ اشۡرَحۡ لِیۡ صَدۡرِیۡ وَ یَسِّرۡلِیۡ اَمۡرِیۡ

خدایا زبانے کہ بخشیدہ
بہ نیروئے جانے کہ بخشیدہ

دمادم بہ جنبش گر آید ہے
زراز تو حرفے سراید ہے

فہرست

طلسم معانی

مبر گماں تو آرد یقیں شناس کہ ذرد
متاع من ز نہانخانۂ ازل بردست

○

غالب سے متعلق پروفیسر شکیل الرحمٰن کی تحریروں سے دو امور کی وضاحت ہوتی ہے۔ ایک تو یہ کہ غالب وحشتِ جمال کے شاعر ہیں، اور دوسرے یہ کہ ان کی شاعری ہند ایرانی تہذیب کی رُوح ہے۔ غالب نے جس طرح مختلف تہذیبی روایات کی اقدار کے امتزاج سے ایک منفرد اجتماعی علامتی نظام کی تشکیل کی ہے، وثوق کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ اس کی مثال عالمی شاعری میں نہیں ملتی۔

غالب کی شاعری میں وحدتِ خیال و تجربہ اور وحدتِ جمال و جلال کے تاثر کی شدّت نے وحشت کی تخم ریزی کی ہے۔ تحیّر، تماشہ، تجسّس، شوق، معصومیت وحشت کے مختلف کوائف ہیں اور اعلیٰ شاعری کے بنیادی لوازم بھی۔ وحشتِ خیال شاعری میں معانی کی تہوں کی نمو کرتی ہے۔ گویا، غالب کی شاعری تجربۂ وحشت کے ارفع مقامات کی سیر کراتی ہے جس کی گزرگاہیں سامی، یونانی، بابلی، ترکی، تاتاری، ایرانی اور ہندوستانی تہذیب کی روایات کی آمیزش سے عبارت ہیں۔ غالب کی تفہیم ان منازلِ وحشت پہ گرفت تصرّف حاصل کیے بغیر نا تمام ہوگی۔ اُردو غزل کی تہذیبی روایات و وراثت کی بنیاد پر ایسی تنقید کی نشو و نما کم ہوئی ہے جس کی بنیادیں اس وراثت کی جڑوں میں قائم ہوں۔

ہماری تنقید کی عام روش یہ ہے کہ نقّاد متن سے باہر رہ کر اس کے متعلق محض مخارج کی بنیاد پر فیصلے صادر کرتا ہے۔ متن کی کئی اقسام ہیں اور یہ بھی ضروری نہیں کہ سبھی متون کے درون میں اُترنے کی کوشش کی جائے۔ لیکن بعض متن ایسے ہیں جو دعوتِ دخالت دیتے ہیں۔ انھیں ان کے بطن میں سمائے بغیر حواس کی گرفت میں لایا ہی نہیں جا سکتا۔ یہ تو بہر حال ممکن ہے کہ ایسے متون کو بھی خارجی تجربات و تحریکات پر اکتفا کرتے ہوئے سمجھنے کی کاوش کی جائے لیکن اس تفہیم سے متن کے تقاضے کی تکمیل نہیں ہوتی۔ غالب کی شاعری کا تعلق متن کی اسی قسم سے ہے۔

نفسیاتی اور جمالیاتی تنقید کسی بھی شاعر کی داخلی معنوی جہت کی تفہیم کا تقاضہ کرتی ہے۔ شاعر کے معنوی مایوں تک رسائی، یا اس کی تخلیقی گزرگاہوں کا سفر قاری یا ناقد کو اس کے ذہن کی اُن بلندیوں تک پہنچا دیتا ہے کہ جہاں اسرارِ تخلیق مضطرب ہو کر خود کو محسوس بنانے لگتے ہیں۔ یہ تفہیم کی ارفع ترین سطح ہے کہ مخلوق (شاعری) کے معنوی مایوں میں جذب ہو کر خلاّق (شاعر) کے شعور اور لاشعور کی تحریکات سے آشنائی حاصل ہوتی ہے۔

یہ تصوّر بھی کلیتاً غلط نہیں ہے کہ فن پارے کے معنوی ضوابط کا انحصار عصری ضرورتوں پر ہے۔ لیکن یہ فکری صلاحیت کے اکہرے پن کا مظہر بھی ہے جس پر عواملِ عصر اس قدر حاوی ہیں کہ وہ دروں بینی کے استدراک میں مانع ہوتے ہیں اور سراغِ معانی کی جستجو ظاہری تجربات کا ماحصل بن کر رہ جاتی ہے۔ کائنات کا ہر ذرّہ خالقِ حقیقی کی تخلیقی جہات کی انفرادی شان ہے۔ کائنات کا ایک کُل کی حیثیت سے تجربہ کرنے پر خالق سے آشنائی ہوتی ہے اور اس کی تخلیق کے اسرار بھی بے حجاب ہوتے ہیں۔ اسی طرح اشعار شاعر کی فکری رَو کے اشارے ہیں جن کی مختلف معنوی پنہائیوں سے گزرنے کے بعد خلاّق ذہن کے خلیوں کا رقصِ تخلیق اور اس کی شرر انگیزیاں مکشوف ہوتی ہیں۔ شاعر کی معنوی جہات کی سطحوں کو محسوس کیے بغیر شعر کی جز وقتی تفہیم تو ہو سکتی ہے لیکن شاعر کی خلاّقی کا مکمل محاسبہ نہیں ہو سکتا۔ تخلیقی فکر چونکہ بذاتِ خود ماورائے قیود ہے، اس لیے اس کی تفہیم واقعی بھی تبھی ممکن ہے جب وجود عصری نگار خانوں کے رنگ و روغن سے ماورا ہو جائے۔

معنی جامد نہیں ہوتا۔ اس کی سیّال نامی جہتیں بھی تخلیق کی توانائی رکھتی ہیں جو قاری کے ذہن پر منعکس ہو کر اپنے کرشمے دِکھاتی ہیں۔ معاملہ محض اس کی گرفت کا ہے۔ ہم میں سے وہ جو معنی کی گرفت کا دعویٰ کرتے ہیں، ان کی اکثریت ہمیں معنی سے گمراہ کرتی ہے۔ وہ واقعتاً تقاضۂ عصر پہ معنی کو قربان کر دیتے ہیں۔ وجود کے معانی کی تلاش کے لیے لازم ہے کہ عصرِ حاضر کے شعوری تجربوں سے بے گانگی ذہن کو تخلیقِ کائنات کے ان اوّلین مرحلوں تک پہنچا دے کہ جب کائنات محض شعلوں کا رقص تھی۔ مالکِ کُل کی شاعری تھی اور انسان اپنی معصومیت کی انتہاؤں پر تھا۔ معانی کی تلاش درحقیقت اسی معصومیت کی جستجو ہے جو ماوراء الحسّی تجربوں کی رہین ہے۔ یہ تلاش عصرِ حاضر کی تاریکی میں روشنی کی جستجو بن جاتی ہے جس کی وجہ سے تاویلات کی بے پناہ کائنات منوّر ہو جاتی ہے۔ روشنی جمالِ فن، جلال، شاعر، نور، وحدت، حسن، آتش، آفتاب، لہو

کے ماوراء الحسی ازلی پیکروں کا استعارہ بن جاتی ہے۔ یہ انسانیت کا تہذیبی ورثہ ہے۔ تخلیق کے اسرار نمایاں ہونے لگتے ہیں اور ان میں پنہاں معانی کی سبیلیں سہ آتشہ ہو جاتی ہیں۔ شاعر نے جن تجربات کو راز بنائے رکھا، سب افشا ہو جاتے ہیں۔

تفہیم کی یہ تخلیقی روش شکیل الرحمٰن کی تنقیدی شعور سے مختص ہے۔

شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی معانی کی تین اہم سطحوں کا تصوّر جاگزیں کرتی ہے۔ اس کی پہلی سطح میں معنی کے وہ پیرائے ملتے ہیں جو دورانِ تخلیق شعوری یا لاشعوری طور پر شاعر کے ذہن میں موجود تھے اور جن کی موجودگی کے اسباب و علل، اور جن کے نفوذ کی قطعی خبر غالب کو ان کے لاشعور سے ملتی رہی ہوگی۔ غالب یا کسی بھی عظیم شاعر کے ساتھ یہ معاملہ ہو سکتا ہے کیونکہ ان کا لاشعور اپنے تحرک کی بے پناہی کی وجہ سے شعور کو متواتر اشارے کرتا رہتا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس سطح کو مسخر و منجل کیا ہے۔ اس کی تسخیر و تبجیل ان کے باطنی تجربات اور وسعتِ آگہی کے ارتباط سے معنی کی دوسری سطح کی تخلیق کرتی ہے جو شاعری کو معنی کا نیا آہنگ عطا کرتی ہے۔ معنی کی تیسری سطح وہ ہے جس میں تخلیق زمان و مکان کے تناسب میں نئے پیراہن میں ملبوس ہو جاتی ہے اور عصری تقاضوں کی تکمیل کرتی ہے۔ جبکہ پہلی اور دوسری سطحوں کا تعلق زمان و مکان سے ماورا ہے۔ تنقید کی روشِ عام تیسری سطح سے بلند نہیں ہو پاتی کہ دروں بینی کی تمام تر شعوری کوششوں کے باوجود لاشعور کی وہ تحریکات آشنائے تحرک نہیں ہو پاتیں جو انسان کی ازلی شناخت کے شاخساروں کی نمو کرتی ہیں۔ بایں وجہ استخراج کی کاوشیں یک رُخی، اکہری اور ناپائدار ہوتی ہیں۔ استیعاب تفہیم کی وجہ سے اسے اکمال حاصل نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس شکیل الرحمٰن کی تنقید کی مانند، ذہن کی رسائی اگر معانی کی ان تینوں جہات تک ہو جائے تو فن پارے کی تخلیقِ نو ہو جاتی ہے۔ اس تجربے سے گزرنے کے لیے حسّاس قاری شاعر کے لاشعور، اس کی تخلیقی گزرگاہوں، اس کی تہذیبی شناخت کے علائم اور اجتماعی علامتی نظام کا عرفان حاصل کرتے ہوئے اسے اپنے ہمہ جہت تجروں سے پیوند کرتا ہے۔ شاعر کا لاشعور اس کے شعور کے تحرک کا ضامن ہے اور ناقد کا شعور اس کے لاشعور کو تحرک بخشتا ہے۔ چونکہ دونوں ہی اجتماعی نفسی تجربے کا حصّہ ہیں اس لیے دونوں کے تجربے خود کو ایک دوسرے کے لیے محسوس بنا دیتے ہیں، اور پھر خیالات کی اعلیٰ سطحی شراکت داری کا ظہور ہوتا ہے۔

یہ شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی کا انفرادی وصف ہے۔ اب تک غالب شناسوں نے غالب

کو مختلف نقطۂ نظر سے سمجھنے کی کاوشیں کی ہیں اور چونکہ ایسی تمام کوششیں عصرِ غالب یا عصرِ حاضر کے تجربات پر مبنی ہیں اس لیے ان سب میں ترسیم معنی کا اکہرا پن جھلکتا ہے۔ غالب کے سلسلے میں معنی کی تیسری سطح پر اکتفا کرنا تنقیدی شعور کی بے عملی کا ثبوت ہے کہ ان کے یہاں معنوی جہات کی تینوں سطحیں تابکار ہیں۔ غالب کا متحرک لاشعور اور ان کا اجتماعی نفسی، نسلی تجربہ اور تہذیبی شعور اتنا مستحکم، پائدار، اتنا طاقتور، آتشیں اور ایسا سیماب صفت ہے کہ اس کی گرفت کے لیے فقط زمان و مکان سے کشید کیے ہوئے تجربات کی عملداری پر منحصر کرنا لاحاصل ہے۔ غالب کی شناخت ان کے خازن آگہی کی دریافت کے بغیر ممکن نہیں۔ غالب کی تفہیم ان کی تہذیبی، نسلی اقدار کے علائم کا کشف کیے بنا بے سود ہوگی۔ غالب کی تخلیقِ نو انسان کی ازلی شناخت کے شاخساروں کی نمو کی صلاحیت کے بغیر، اور معصومیت کی منزلوں کو مرجع بنائے بنا بے وقعت ہوگی۔

اُردو میں نفسیاتی اور جمالیاتی تنقید سے متعلق وافر تحریریں ہماری تحویل میں ہیں لیکن یہ بہر حال اُردو تنقید کی کم نصیبی رہی کہ انھیں متعلقہ تنقیدی دبستانوں کے پس منظر میں معیاری نہیں کہا جا سکتا، بلکہ بعض نام نہاد نفسیاتی اور جمالیاتی نقّادوں نے تو ایسی روش اپنائی ہے جو گمراہ کن ہے۔ اس قسم کی تنقید کے معیاری تقاضوں کو آپ ذہن میں رکھیں تو پائیں گے کہ پروفیسر شکیل الرحمٰن کی تنقید آپ ایک دبستان ہے۔ اُردو میں نفسیاتی تنقید کی اوّلین معیاری تصنیف ''ادبی قدریں اور نفسیات'' ہے جس کی اشاعت ۱۹۶۵ء میں ہوئی۔ اس زمانے تک تنقید کے اس پہلو سے متعلق اُردو میں کوئی قابلِ اعتنا تصنیف نظر نہیں آتی۔ اس تنقیدی رجحان کے تحت شکیل الرحمٰن نے غالب کا مطالعہ کیا تو نفسیات اور جمالیات کے حسین امتزاج کی شکل میں ''غالب کی جمالیات'' کی تخلیق ہوئی جس کا سنہ اشاعت ۱۹۶۹ء ہے۔ یہ کتاب اس لحاظ سے بھی افضلیت کی حامل ہے کہ اس سے قبل کسی بھی شاعر کا نفسیاتی اور جمالیاتی مطالعہ اس طرح اُردو میں نہیں کیا گیا تھا۔ بایں لحاظ اُردو یا فارسی کے کسی شاعر کا یہ پہلا مبسوط نفسیاتی جمالیاتی مطالعہ ہے جس میں ہمہ گیر لاشعور میں آگ اور روشنی کے آرکٹائپ کے حوالے سے غالب کی تفہیم کی گئی ہے۔ نفسیاتی تنقید میں آرکٹائپ کا مطالعہ اہم ترین کردار ادا کرتا ہے۔ اس کے بغیر فنکار کے خلقی ترنّم کا احساس ہو ہی نہیں سکتا۔ یہ امر بھی ذہن نشیں ہو کہ یہ مطالعہ اس قماش کا نہیں جسے اُردو کے نفسیاتی نقّاد ''کرداروں کی نفسیات'' جیسے مطالعوں میں پیش کرتے ہیں۔ یوں بعض نقّادوں نے یہ مضحکہ خیزی

بھی کی کہ ان نئے شاعروں کے یہاں آرکٹائپ کی جستجو کر بیٹھے جو Muse کی اسیری سے قرنوں دُور ہیں۔ ''غالب کی جمالیات'' کے بعد ۱۹۸۷ء میں ''مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات'' کی اشاعت ہوئی تو غالب کی ذات اور ان کی شاعری کے کئی اور پہلو منوّر ہو گئے۔ یہ تصنیف نفسیاتی اور جمالیاتی تنقید کی آبرو ہے اور شکیل الرحمٰن کا Magnum Opus بھی۔ حیرت ہے کہ ان تصانیف کے حوالے بھی ہماری نگاہوں سے نہیں گزرے۔ غالب کو اتنی شدّت کے ساتھ اور کسی نے محسوس نہ کیا ہوگا۔ اگر محسوس کیا بھی ہوگا تو ذات کے اندر اُترنے کے سلیقے سے محروم ہوگا۔ یہ سلیقہ قاری یا ناقد کو فنکار کے وجود کا حصہ بنا دیتا ہے۔ تجربے کی اس وحدت کی وجہ سے تفہیم بذاتِ خود تخلیقِ نو بن جاتی ہے۔ ''رقصِ بتانِ آذری'' غالب شناسی کے سلسلے کی شکیل الرحمٰن کی تیسری اہم تصنیف ہے جس میں غالب کے انفرادی لاشعور کے تحرّک کی مُنتہاؤں کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ تصانیف ہیں جن میں غالب کے تہذیبی، اجتماعی نفسی تجربوں کے معانی شرر بار نظر آتے ہیں اور اس لیے غالب کی شاعری کی طرح یہ بھی پائدار ہیں۔

شکیل الرحمٰن کی تنقید کا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مکتبی ہونے کی بجائے متن کے داخلی محرّکات سے سر اُبھارتی ہے۔ وہ متن میں سمائی ہوئی بھی ہے اور متن کو خود پر حاوی کیے ہوئے بھی۔ خود کو متن کے قالب میں ڈھالنا یا متن کو اپنے قالب میں منتقل کرنا انتہائی کرب انگیز اور اذیت ناک عمل ہے۔ شکیل الرحمٰن کی تنقید وسعتِ متن اور بصیرت و آگہی کی رفعت ہے۔ یہ غالب کی رُوح، ان کے باطن، ان کی سائیکی کا جمالیاتی سفر ہے۔ یہ غالب کے وِژن اور خارج و باطن کی کشش و ردِ کشش کی افہام و تفہیم ہے۔ اس میں ہیگل کی داخلی رُوح کے تصوّرات کی عملداری بھی ہے، حسّیاتی اعلیٰ حسّیاتی اور استدلالی سطحوں کی تسخیر بھی، اور کروچے کا وِجدانی اور منطقی تجربہ بھی۔ لپس اور ورنگر کے محسوساتی رجحان کے زاویۂ نظر کے ساتھ ہی ینگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریے کے واضح نشانات بھی ہیں۔ ان سب کے امتزاج سے شکیل الرحمٰن نے نفسیاتی اور جمالیاتی تنقید کی نئی صورت وضع کی ہے۔ یہ خامۂ مژگاں کو خونِ دل سے بھرنے کے غالب کے تجربے کی صحت مند توسیع ہے اور غالب کی فکری، تخیلی ہمہ جہتی کے جمال و جلال کی تفہیم میں معاون ثابت ہوئی ہے۔

غالب کے فکری طمطراق، معنوی گہرائی، ان کی گیتی پیمائی اور آوارہ خرامی کا تجربہ حاصل کرنے کے لیے شکیل الرحمٰن نے جن مجامع خیالات کی تلفیق کی ہے ان کی مدد سے غالب کی

معنی آفرینی کی بے شمار جہات روشن ہوئی ہیں۔ وہ عہد مخصوص اور تہذیبِ خاص کی علامت کے ساتھ ہی ایسا روشن استعارہ بن گئے ہیں جس کے داخل کا تحرّک زمان و مکان کے مذاب لعلیں کی بے پناہی کے جمالیاتی تحیر کو صداقت عطا کر دیتا ہے۔ نفسی، تہذیبی اور جمالیاتی تجربوں کے معنوی آہنگ کے استنباط کی وجہ سے شکیل الرحمٰن کی تنقیدی بصیرت ان سے تخلیقی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔ تلازموں اور پیکروں کا تحرّک ذات کے جمالیاتی وجدان کا تحرّک بن جاتا ہے۔ غالب کی تخئیل کے رموز آشکار ہوتے ہی ان کے تاثّراتِ نقش بن جاتے ہیں۔

جمالیاتی تجربے کی وحدت کا یہ عمل بقول شکیل الرحمٰن ذات کے اندر اُترنے اور تخلیقی مرکز سے اپنے رشتوں کو پانے اور محسوس کرنے کا معاملہ ہے۔

نقش ہائے بدیع

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھُلا
جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

اساطیر کے مطالعے کی اہمیت اور ادب پر ان کے اثرات کی بحث ہمیشہ اہم رہی ہے اور متنازعہ بھی۔ انھیں اخلاقی تعلیمات کی حیثیت سے بھی دیکھا گیا، تہذیبی روایات کے لین دین کا عمل سمجھا گیا، سائنسی علوم سے ان کا موازنہ ہوا، وہ زبان کا کھیل کہلائے، ان کے تئیں ساختیاتی نقطۂ نظر اپنائے گئے اور ان کی نفسیاتی تفہیم بھی ہوئی۔

E.B.Tylor نے "Primitive Culture" میں یہ تصوّر پیش کیا کہ اساطیر کائنات کے تئیں اوّلین انسانوں کے غیر منطقی خیالات کا نتیجہ ہیں۔ Robertson Smith نے "The Religion of the Semistes" میں یہ واضح کیا ہے کہ تمام تر قدیم مذاہب میں اساطیر کی حیثیت اذعان (Dogma) کی ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اساطیر ان لوگوں کے لیے اتنے اہم نہیں تھے کیونکہ ان کی وجہ سے ان کی عبادت کی رسوم پر کوئی اثر نہیں پڑتا تھا۔ گویا اس کے مطابق، اساطیر کا مذہبی رسوم سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اس کتاب کی اشاعت کے اگلے ہی برس، یعنی ۱۸۹۰ء سے فریزر کی بے مثل کتاب "The Golden Bough" کی بارہ جلدوں میں اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا جس میں اس نے مختلف خطۂ ارض کے اساطیر اور وہاں کے باشندوں کی مذہبی رسوم کے مطالعہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اساطیر ہی مذہبی عقائد کی پختگی اور مذہبی رسوم کے اطوار متعین کرتے تھے۔ اس کلیہ کی حمایت میں ۱۹۰۹ء میں پاغی سے "Les Rites De Passage" کی اشاعت ہوئی جس میں پیدائش، موت اور زندگی بعد موت کی تکوین کا مختلف اساطیر کے Vegetation Pattern کے حوالے سے مطالعہ کرتے ہوئے یہ ثابت کیا گیا کہ ان کی وجہ سے مذہبی رسوم پر کتنے گہرے اثرات مرتّب ہوئے۔ ۱۹۱۲ء میں Jane Harrison کی تصنیف "Themis" کی اشاعت کے ساتھ ہی اساطیر اور رسوم مذہبی کے تعلق کو ناگزیر سمجھا جانے لگا۔ ہیریسن یہ نظریہ پیش کرتی ہے کہ ڈرامہ اور Dromenon (رسوم) میں مشابہتیں ہیں اور یہ محض اتفاقیہ نہیں ہیں۔

ان کے پیچھے اساطیر پہ اعتقاد کی طویل تاریخ موجود ہے۔ اس کا خیال ہے کہ رسوم کا تعلق کیے جانے والے کام سے ہے اور بولے گئے تصوّرات سے بھی۔ یونانیوں کے لیے Mythos کا مفہوم زبان سے کسی بات کی ادائیگی ہے جو رسوم کی ادائیگی کو بھی ہم بست کرتی ہے۔ Kluckhohn نے تو یہ بھی ثابت کر دیا کہ عیسائیوں کا Mass اساطیر سے متعلق مقدّس کہانی پر مبنی رسم ہے۔ Roger Fry کا تصوّر ہے کہ فنون اور رسوم دونوں ہی نارسا خواہشوں کی وجہ سے ہی قائم ہیں۔ وہ کہتی ہے کہ غیر مطمئن خواہشوں کے بطن سے اسطور کسی فوّارے کی طرح پھوٹتا ہے۔ لیوی سترا س نے اس بحث پہ یہ کہتے ہوئے گویا مہرِ تصدیق ثبت کر دیا کہ اسطور اور رسوم ایک دوسرے کے نقش ہیں۔ اسطور کا تعلق تصوّراتی سطح سے ہے اور رسوم کا عمل سے۔

اسطور کے تجزیہ کی ساختیاتی تکنیک کی ابتدا مطالعۂ زبان کے سلسلے میں سوسیور کے دوزمانی (Diachronic) اور یک زمانی (Synchronic) نظریے سے ہوئی اور اسی پر ختم بھی ہوگئی۔ اس کا نظریہ ہے کہ اساطیر میں جو مشابہتیں ملتی ہیں وہ ان کی دوزمانیت یا ان کی تاریخی اہمیت کی وجہ سے ہیں۔ اس کی بنا پر زماں کا کوئی بھی لمحہ اس کے جز (Constituent) میں شامل ہو سکتا ہے یا ترکیبی عناصر میں منقسم ہو سکتا ہے اور ان میں سے ہر اِکائی اپنے انفرادی ماضی کی وجہ سے قابلِ فہم ہوتی ہے۔ اس نے ٹیلی فون کے کیبل کی مثال دیتے ہوئے لکھا کہ سبھی تار آپس میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں لیکن ان میں سے ہر ایک کے سرے مخصوص اشارہ کرتے ہیں۔ کیبل کے ڈھیر کو اس نے ماضی کہا ہے اور جو سرا ہمارے پاس ہے وہ اس کا انفرادی ماضی بن جاتا ہے۔ یک زمانی نظریے کی وضاحت کرتے ہوئے اس نے کہا کہ اس میں انفرادی عناصر کی ذاتی تاریخ کی اہمیت نہیں ہے۔ اس کا انحصار کسی بھی لمحے میں ان عناصر کے آپسی رشتے پر ہے۔ اس کے تحت ٹیلی فون کے تاروں کے سروں کی جستجو کی بجائے ہم کہیں بھی کسی بھی لمحے میں کیبل کے ڈھیر میں جھانک سکتے ہیں۔ اسے اس نے شطرنج کہا ہے جس کے کھیل کے دوران کسی بھی وقت شامل ہو کر اسے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کی نظر میں اہمیت اس بات کی ہے کہ وقت کے اس لمحے میں وہ کس مقام پہ ہیں اور ان کا آپسی ربط یا رشتہ کس نوعیت کا ہے۔ دوزمانی کی مانند یہ الگ تھلگ نہیں ہے کیونکہ اس کی شناخت اس سے مربوط علائم سے ہوتی ہے۔ فوکو (Michel Foucault) اور ڈونڈز (Alan Dundes) نے بھی اسطور کے یک زمانی مطالعے کو ہی اہم تصوّر کیا ہے۔ لیوی سترا س نے بھی کہا کہ اسطور کی جزوی اکائیاں تنہا کوئی اہمیت نہیں رکھتیں بلکہ وہ تنہا ہونے کے باوجود ربط باہمی کا منبع ہیں، اور ان رشتوں

کوان منبعوں کی شکل میں ہی اس طرح استعمال کیا جا سکتا ہے کہ ان سے معانی کا اخراج ہو۔

اساطیر کی اہمیت سے متعلق نظریات میں یہ موضوع بھی توجہ کا باعث رہا کہ آیا ان کی اخلاقی اہمیت بھی ہے اور کیا یہ اقدار کی تشکیل میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ ایک حلقہ دیوی دیوتاؤں کی عریانیت اور ان کی جنسی زندگی کو مخرّبِ اخلاق تصوّر کرتا ہے تو دوسرا حلقہ ان عریاں پیکروں میں معبود کی تلاش کرتا ہے۔ اوّل الذکر حلقے کا یہ تصوّر بھی ہے کہ کلاسیکی ادب (جس میں اساطیر بھی شامل ہیں) کا مطالعہ تہذیبی اقدار کی بازیافت کے لیے ضروری ہے لیکن اسے یہ اندیشہ بھی ہے کہ اگر اسے کسی تفریق کے بغیر پڑھا گیا تو یہ بدعنوانیوں کا سبب بن جائے گا۔ ایک جانب Hopkins کہتا ہے کہ یونانی دیوتاؤں میں Manners نہیں ہیں، وہ مہذّب انسان نہ تھے، وہیں Boccaccio نے کہا کہ Pagan شاعروں کے پاس خدا کا صحیح اور اصل تصوّر تھا اور St. Paul نے فرمایا تھا کہ بیتے زمانوں میں جو کچھ بھی لکھا گیا وہ ہماری آموزش (Learning) کے لیے ہے۔ ہندو دیومالاؤں کی اس حیثیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس بحث نے فطرت پرستوں (Pagans) اور عیسائیوں کے درمیان اساطیر کے مطالعہ میں تمثیل کو جزوِ لاینفک بنا دیا۔ سینٹ پال Glatians کو یہ تعلیم دیتے ہیں کہ ابراہیمؑ اور ان کے دونوں فرزند دراصل اصول اور فضیلت کی دو تمثیلیں ہیں۔ اسی طرح Song of Solomon یسوع اور گرجا کی 'پراسرار شادی' کا گیت بن جاتا ہے۔ فطرت پرست روایتوں میں اس طریقِ کار کی ابتدا ہومر کے مطالعے سے ہی شروع ہو گئی تھی۔ اس ضمن میں Theagenes of Rhegium کا نام بھی اہم ہے جس کا تصوّر ہے کہ ہومر کے بعض کردار مجسم خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس کے مطابق اگر Athene کو عقل و حکمت، Ares کو وہم، Aphrodite کو خواہش اور Hermes کو سبب مان لیا جائے تو ہمیں یہ رواقی (Stoic) نتیجہ اخذ کرنے میں دیر نہ لگے گی کہ اساطیر اخلاقی تعلیمات کی Non-discursive شکل ہیں۔ یہی نقطۂ نظر ۱۶۳۲ء میں George Sandy نے Ovid کے Metamorphoses کے ترجمے کے دوران اپنایا تھا۔ اس نہج کے مطالعے کا فائدہ یہ ہوا کہ اساطیر اخلاق کی عمرانیات کے ساتھ ہی ایک فلسفیانہ نظام بن گئے اور تمثیلوں کی مدد سے قدما کی گمشدہ عقل و حکمت کو گرفت میں لینے کی کوششیں کی جانے لگیں۔ Natale Conti نے تو یہ بھی کہہ دیا کہ قدما نے اساطیر میں اپنے فلسفیانہ اصول پیش کیے ہیں۔ اس مثبت اندازِ نظر کا نتیجہ Francis Bacon کی نادر تصنیف "The Wisdom of the Ancients" ہے جس کی

اشاعت ۱۶۱۹ء میں ہوئی تھی اور جسے بیکن کی اہم ترین فلسفیانہ تصنیف کا درجہ حاصل ہے۔

یہ مانا جاتا رہا ہے کہ اسطور لفظی غلاف (Integumentum) کا حامل ہوتا ہے جس کا مفہوم بین السطور میں پوشیدہ معنی یا مرکزی (Core) معنی سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ اس غلاف کو تخیلی یا افسانوی کہا گیا لیکن کور کو صداقت تصوّر کیا گیا۔ اساطیر کو جزا و سزا، عمل اور ردِّ عمل کی شکل میں دیکھا جانے لگا۔ گویا تمثیلوں کے ذریعے اساطیر کو اخلاقی تعلیم کا بحرِ ذخار بنا دیا گیا۔ یہ تصوّر بھی حاوی رہا کہ اساطیر کی اخلاقیات میں انجیل مقدّس سے زیادہ مذہب کی عملداری نظر آتی ہے اور مثال کے طور پر Circe، Tantalus، Sisyphus اور Hercules کے اساطیر کو مدنظر رکھا گیا۔

متذکرۂ نقطۂ نظر کے اثرات کی وجہ سے اساطیر کے کرداروں اور واقعات کو مختلف افعال کی شکل میں پیش کیا گیا اور اسطور کو لفظی بازی گری بھی تصوّر کیا گیا۔ اس کی زبان کو استعاروں کی حیثیت عطا ہوئی۔ ملارمے اور دیگر فرانسوی علامت پسندوں کی شاعری اس کی عمدہ مثال ہے۔ J.C. Ransom نے ان مباحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ اساطیر تشبیہیں ہیں جن کی نمود استعاروں سے ہوئی۔ اس زاویۂ نظر کو معروف بنانے والوں میں F. Max Muller کی شہکار تصنیف "Comparative Mythology" نے اہم کردار ادا کیا۔ میولر کا تصوّر ہے کہ آریوں نے فطرت سے متعلق اپنے مشاہدات کو استعاراتی زبان میں پیش کیا ہے۔ مثلاً یہ کہ وہ تجریدیت کہ اس مقام پہ نہیں تھے کہ 'رات آ گئی' جیسے جملے ادا کر سکیں۔ اس کے لیے انھوں نے یہ زبان وضع کی کہ 'Selene نے Endymion کو چوم کر سلا دیا۔' Selene چاند ہے اور Endymion سورج۔ آریائی قبائل جب ہجرت کرتے ہوئے موجودہ یورپ کے علاقوں تک آئے تو اپنے ساتھ یہ مخصوص استعارے بھی لائے، لیکن رفتہ رفتہ ان کے اصل مفاہیم محو ہوتے گئے اور ان کی تشریحوں کے لیے نئی زبان وضع ہونے لگی۔ یونان میں رات اُتری تو کہا گیا کہ Daphne (چاند) اپنے محبوب Apollo (سورج) کی بانہوں میں سما گئی۔

افلاطون نے "Cratylus" میں اس مسئلے کو پیش کیا ہے کہ اشیا سے جو نام وابستہ ہیں آیا وہ محض روایتی ہیں یا ان کا انتخاب اس طرح ہوا ہے کہ وہ جن چیزوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں ان کی فطرت کی وضاحت بھی کر سکیں۔ اس مکتبِ فکر کے علما اساطیر میں موجود کرداروں، جگہوں کے نام اور واقعات کے پس پردہ اسی ربط کی جستجو کرتے ہیں۔

ان کرداروں اور جگہوں کو علم نجوم کی روشنی میں بھی دیکھا گیا ہے۔ یہ تصوّر بھی معروف رہا

کہ اساطیر کائنات کے مختلف عوامل کی تمثیلیں ہیں اور یہ کہ یہ تاریخ نہیں ہیں بلکہ فطرت کی تاریخ ہیں۔ ۱۷۷۰ء میں Holbach نے "Systeme de la Nature" میں یہ تصوّر پیش کیا کہ اساطیر فطری فلسفے کے بطن سے جنمے ہیں اور ان کا کام فقط فطرت اور اس کے اعضا و اجزا کی پیش کش ہے۔ بیکن کا خیال ہے کہ اساطیر میں فطری صداقتیں مضمر ہیں اور حالانکہ یہ پوشیدہ ہیں، بقول بوکاچیو: ان کا فن حیرت انگیز ہے۔ اس کی وجہ سے تفہیم کی جو صورت وضع ہوئی وہ یوں ہے کہ اپولو آگ ہے، Hera ہوا، مریخ گرم ہے، زہرہ نم، Zeus آگ ہے، ہرمس جب Nemean شیر کو مارتا ہے تو آفتاب برج اسد سے محوِ اختلاط ہوتا ہے، Phoebus گرم اور خشک ہے، Daphne نم اور ہیجان خیز۔ اس تصوّر نے اسطور کو کیمیا گری (Alchemy) سے قریب کر دیا، بلکہ بعض ماہرین کا خیال ہے کہ اس کی وجہ سے ہی کیمیا گری کی ایجاد ہوئی اور انھی بنیادوں پر یونانی، عبرانی اور سریانی اساطیر میں کیمیا گروں نے دھات کی منقلبی کی کوشش کی۔ ان کا خیال ہے کہ بعض سیاروں کے نام مخصوص دھاتوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں جو دیوی دیوتاؤں کی دسترس میں آنے کے بعد اپنی ہیئت بدل لیتے ہیں۔ خود دیوی دیوتاؤں کو کیمیاوی خصوصیات کا اشارہ بھی سمجھا گیا۔

اساطیر کے تئیں تفسیری (Hermeneutic) نقطۂ نظر بنیادی طور پر Euhemerism کا ردِ عمل تھا جو اس مفروضے پر قائم تھا کہ اساطیر مافوق تاریخی واقعات کا مخزن ہیں۔ اس بنیاد پر اساطیری واقعات کو محض تخیل کی مدد سے تاریخ کا حصّہ بنانے کی کوششیں کی گئیں اور یہ تصوّر پیش کیا گیا کہ اساطیری دیوی دیوتا کوئی غیر مرئی یا تخیلی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ وہ واقعتاً ہماری ہی طرح انسان تھے اور ان میں انسان کی ہی خصلتیں تھیں۔ اس نظریے کی ابتدا چوتھی صدی ق م میں سسلی کے مفکر Euhemerus کی تصنیف "Sacred History" سے ہوتی ہے جس کا تذکرہ چوتھی صدی عیسوی کے Eusebius کی تصنیف "Historia Ecclesiastica" میں ملتا ہے۔ Euhemerus کے تخیل کی اس بلند پروازی نے اسے علم انسانیات کا باوا آدم بھی بنا دیا۔ دوسری صدی عیسوی کے عیسائی مبلغ اسکندریہ کے Clement نے جب یہ کہا کہ تم جن خداؤں کی پرستش کرتے آئے ہو وہ سب انسان تھے، تو الہامی قوتوں کے ساتھ فطرت پرستوں کی وابستگی بھی متزلزل ہونے لگی تھی، جبکہ عیسائی عالموں نے عیسائیت کے فروغ کے خیال سے اس نقطۂ نظر کے تحت اساطیر کا مطالعہ کیا۔ اس کا حاصل یہ ہوا کہ Spencer نے اجداد پرستی کو تمام مذاہب کی جڑ قرار دیا۔

جب فطرت پرستوں کو بھی یقین ہونے لگا کہ Zeus، Hermes، Aesculapins، Castor، Demeter، Dionysus، Pollux، Actaeon وغیرہ وغیرہ انسان ہی تھے تو ان کے زمانوں کا تعین بھی کیا جانے لگا۔ اس کی معتبر مثال Isaac Newton کی تصنیف "Chronology of the Ancient Kingdoms Emended" (اشاعت ۱۷۲۸ء) ہے۔ اس میں نیوٹن نے اساطیری واقعات کے زمانوں کے تعین کے لحاظ سے عبرانی تہذیب کو یونانی تہذیب پر فوقیت دیا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے پس پردہ بھی Pagan یا یہودی ذہن کی اپنی حکمت عملی کام کر رہی تھی۔ نتیجتاً Jupiter، Typhon، Mercury، Aeneas، Astrea، Diana، Pandora وغیرہ کے اساطیر سیاسی رنگ میں رنگنے لگے اور اس سے ہی Cult Image کی ابتدا بھی ہوئی۔ اسطور کو تاریخ بنانے کے ساتھ ہی تاریخ کو اسطور بنانے کا رجحان بھی مقبول رہا۔ Peter Munz نے یہ تصوّر پیش کیا ہے کہ اسطور کا تاریخ میں انجذاب تاریخ میں اسطور کی دُور بینی سے ہی ممکن ہے، جو واقعتاً ہو چکا اس کا علم تبھی ہوگا کہ جو کچھ ہوا، اس کی تفصیل ہمارے پاس موجود ہو۔ اگر اسطور میں تاریخ کے عناصر ہیں، تو یہ کس نوع کی تاریخ ہے! اسے ہی Raglan نے مافوق تاریخ کہا ہے اور اس کی وضاحت یوں کی ہے کہ جو کچھ ہوا (Res Gestae) اس کی تاریخ نہیں ہے بلکہ یہ مختلف زمانوں میں مختلف واقعات کے رونما ہونے کے سلسلے میں لوگوں کے اعتقاد کی تاریخ ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ تہذیب سے واقفیت کے لیے تاریخ کے ساتھ ہی مافوق تاریخ بھی ناگزیر ہے۔ اس نظریے کے شواہد ہمارے سامنے موجود ہیں۔

متذکرہ نظریات کے غائر مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے گویا اساطیر سے متعلق فریوڈ اور ینگ کے نفسیاتی نقطۂ نظر کے لیے زمین ہموار ہو رہی تھی۔ فریوڈ کے یہاں تو ان کے اثرات نسبتاً کم ہیں لیکن ینگ نے ان سے خاطر خواہ اثر قبول کرتے ہوئے ان کے امتزاج سے ہی اپنے تصوّرات کو بالیدگی فراہم کی ہے۔

فریوڈ نے اصطلاح Endopsychic Myth وضع کرتے ہوئے اسے طبعی ڈھانچے کے مبہم باطنی ادراک کے سہارے اُبھارا گیا التباس کہا ہے جو فطرتاً اور طبعاً مستقبل اور اس سے بھی پرے کی دُنیا کا مظہر بن جاتا ہے۔ "The Psychology of Everyday Life" میں اس نے یہ واضح کیا ہے کہ کائنات کے تئیں اساطیری نقطۂ نظر کا ایک بڑا حصّہ، جو آگے چل کر زیادہ تر مذاہب کی بنیاد بنا، ظاہری دُنیا میں نفسیات کے مظہر کے علاوہ اور کچھ بھی نہیں۔ "Totem and Taboo" میں اس نے لکھا کہ ماہرِ نفسیات کا کام بس یہ ہے کہ وہ اس عمل کو پلٹ دے اور انسان کے ذہن

میں وہ سب ڈال دے جو اشیا کی فطرت کے بارے میں ہمیں ہمہ رُوحیت (Animism) سے پتہ چلتا ہے۔اس نے لاشعور کو ذہن کا وہ حصہ قرار دیا جس میں اساطیر کے مظاہر موجود ہیں،اور یہ ایسا قید خانہ بھی ہے جس میں وہ جنسی فنتاسی مقید ہیں،جن کے متعلق شعور کو واقفیت نہیں ہے۔ اساطیر کو وہ مبنی بر جنس کہتا ہے۔

Lady Godiva کی خوابگاہ میں جھانکنے سے ایک شخص نابینا ہو گیا تو فریوڈ نے اسے بینائی کا Psychogenic Disturbance تصوّر کیا۔ظاہر ہے کہ اس نظریے کا اطلاق ہم غالب پر نہیں کر سکتے جب وہ مژگاں اُٹھانے سے جلووں کو دیکھ کر دید کی طاقت کے ختم ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔

ینگ نے فریوڈ کے لاشعور کے تصوّر کو مسترد کرتے ہوئے اس کے متبادل کی شکل میں لاشعور کی دو پرتوں کا کلیہ پیش کیا۔بالائی پرت کو اس نے انفرادی لاشعور کہا جو شعور کی سطح کے فوراً بعد مقیم ہے۔یہ پرت احتباس (Repression) کا مخزن ہے۔اس کے نیچے کی گہری پرت کو اس نے اجتماعی لاشعور کا نام دیا۔بالائی پرت میں فریوڈ کے مظاہر کی جستجو تو ہو سکتی ہے لیکن ذیلی پرت کے اسرار فریوڈ کے تجربے کے سہارے نہیں پائے جا سکتے۔اس کی اہم ترین وجہ یہ ہے کہ بقول ینگ، یہاں جو محتویات ہیں یا اس کی جو مشتملات ہیں،انھیں کبھی دبایا نہیں گیا۔یہ ہمہ گیر ہے اور سارے انسان میں اس کی یکساں نوعیت ہے۔محتویات کو اس نے آرکٹائپ کہا جو ہر انسان کے اندر موجود ہے لیکن سب کو اس کا علم ہو یہ ناممکن ہے۔اس کے علم کا حصول نفس،وجدان، ادراک،بصیرت اور آگہی کے امتزاج کے بغیر ممکن نہیں۔اس کا علم انسان کو چین سے جینے نہیں دیتا اور بسا اوقات اس کے حواس بھی چھین لیتا ہے۔ایسا انسان جب تخلیق کر رہا ہوتا ہے تو وہ تجربوں کی کائنات سے معانی کی نمود کر رہا ہوتا ہے۔اس کا علم ایسی حالت کو جنم دیتا ہے کہ وہ ہر تجربہ کو ایک نقش عطا کر دینا چاہتا ہے،اور اگر ایسا نہ کر سکا تو تجربوں کی یلغار اسے خبط کا شکار بنا دیتی ہے۔مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ غالب اور ان جیسے بڑے شاعر اگر تخلیق نہ کرتے تو مخبوط ہو جاتے،بہت پہلے ذہنی طور پر مفلوج ہو چکے ہوتے،مر جاتے۔بسا اوقات تجربوں کی یورش زبان سے ماورا ہو جاتی ہے،یہ بھی خطرناک صورتِ حال ہے۔ان تجربوں کی ترسیل سے ہی نابغوں کی نمود ہوتی ہے۔تجربوں کی ان تمام جہات کی جولانیاں شکیل الرحمٰن کی تنقیدی بصیریت کا پیش خیمہ ہے۔

سرگرم تلاش

عالم طلسم شہرِ خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشورِ بود و نبود تھا

اساطیرِ عالم میں نفس کو پری (Nymph) کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کا پیکر وجود اور لاشعور میں دفن انثیٰ قوتوں کا حامل ہے۔ یہ نفس کا مادّی پہلو ہے۔ انجیلِ مقدس کی تشریحات میں "Jesus the Icon" دوام کی جافریوں، فرزندِ خدا اور عقیدۂ تثلیث کے تصوّرات نے دانشورانہ تجریدیت کو ہوادی ہے جس کی وجہ سے Patriarchal شعور ہی تند ہوا ہے اور استعاروں کا وہ پردہ غیر اہم ہو گیا جو نفس کی دُنیا کی پُراسرار قوتوں کا مظہر ہے۔ اس لیے نفسیاتی مطالعوں میں Masculine تشریح کو توازن عطا کرنے کے لیے وہ Feminine تشریحات بھی اہم تصوّر کی گئیں جو تماثیل اور استعارات پر مبنی ہیں۔ تماثیل وہ پیکر ہیں جن میں شعور کے ذریعے نادیدہ آرکٹائپل قوت کا احساس کیا جاتا ہے۔ اس لیے آرکٹائپ مختلف الجہات پیکروں کے مختلف النوع سانچوں میں ڈھلتے نظر آتے ہیں۔ تماثیل شعور کو آرکٹائپ کی آگہی عطا کرتی ہیں۔ آرکٹائپ کسی تحریک کے ردِ عمل میں شعور کو یہ صلاحیت عطا کرتا ہے کہ وہ لاشعور کے پیکروں کو مختلف مخصوص سانچوں میں ترتیب دے سکے، یہ ہمہ موجود ہے۔ اسے وہ مقناطیسی دائرہ بھی کہا گیا جو شخصیت کے لاشعوری برتاؤ کو جبلّتوں کے ذریعے ترتیب دیے گئے برتاؤ کے سہارے ہدایتیں دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے ہی آرکٹائپل تماثیل کی غیر مولود ممکنات کی نمود کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ شعور کی بصیرت کا سانچہ بھی ہے جو نفسی ذخائر کو علامتی سانچوں میں منتقل کرتا ہے۔ آرکٹائپ سے وابستہ علامتیں اس کے علامتی نظام کی تشکیل کرتی ہیں۔

آرکٹائپ کے متعلق یہ تصوّر بھی نہایت اہم ہے کہ یہ لاشعور میں کہیں الگ تھلگ نہیں پڑے ہوتے ہیں بلکہ ایک دوسرے سے مستقل ملتے بچھڑتے رہتے ہیں۔ اس کی وجہ سے آرکٹائپل تماثیل کی ترتیب مشکل ہو جاتی ہے۔ لیکن جب شعور بالیدگی کی انتہاؤں پہ ہوتا ہے تو اس کے اندر یہ قوت عود کر آتی ہے کہ وہ آرکٹائپس اور ان کے علائم میں تفریق پیدا کر سکے۔

غالب اور شکیل الرحمٰن شعور کی انھی منتہاؤں پر ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ جب لاشعور کی محتویات شعور کی گرفت میں آنے لگتی ہیں تو آرکٹائپ خود ٹوٹ کر اپنے ٹکڑوں کو تخصیص عطا کرتا ہے۔ اس کی انتہا یہ ہے کہ شعور اتنی شدّت اختیار کر لیتا ہے کہ آرکٹائپ ایک تصوّر یا خیال بن جاتا ہے اور تمثیل اپنی حیثیت کھو دیتی ہے۔ اوّلین انسان (Primitive Man) کے لاشعور میں آرکٹائپ اوّلین (Primordial) آرکٹائپ کی شکل میں اُبھرتا ہے۔ یہ معنی اور جذبوں کا مجمع ہے جو اس کی صلاحیتوں کو مغلوب کر لیتا ہے۔ یہ بالکل نامیاتی اور ابتدائی تجربہ ہے جس کی نشاندہی قوت، دہشت اور وحشت سے ہوتی ہے۔ شعور رفتہ رفتہ اوّلین آرکٹائپ کو Constituent آرکٹائپ میں منتقل کرتا رہتا ہے۔ اور جب یہ نسبتاً کم طاقتور آرکٹائپ شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں تو ان کی حیثیت تصوّر کی ہو جاتی ہے۔ ہمہ گیر لاشعور کا ہر نیا تجربہ ایسے تصوّرات کی کلید بن جاتا ہے۔ اس عمل میں بقول ینگ دو قوتیں شامل ہوتی ہیں، جنھیں اس نے Conservative اور Transformative کہا ہے۔ مؤخر الذکر کی مدد سے آرکٹائپ مختلف پیکروں میں ٹوٹ کر علامتوں کی شکل اختیار کرتے ہیں جن سے Anima یا Animus یا نفس یا رُوح کی نئی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ینگ کا تصوّر ہے کہ یہ دونوں نہایت اہم بھی ہیں اور پُرخطر بھی۔ ہمیں اپنی بقا کے لیے Conservation کی بھی ضرورت ہے اور ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب Transforming کے تجربے ہمیں بقا عطا کر سکتے ہیں۔ اوّل الذکر کا تعلق روایات کی تمام اقدار اور اذعانی عقیدہ (Dogma) سے ہے۔ اس کی مدد سے ماضی یا ماضی بعید کی وراثتوں کا تحفظ اس طرح کیا جاتا ہے کہ تمام اشیا و عوامل اپنے مدار پر قائم رہیں اور ان میں کسی قسم کی مقداری یا وصفی تبدیلی رونما نہ ہو۔ اس مقام پر نئے تجربے، روایات کو گزند پہنچاتے ہیں۔ اس قسم کی قوت کا استعمال مذہبی اور نظریاتی انتہاپسندی کی مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے۔

شاعر، صوفی اور پیغامبر کے یہاں اس قوت کی دوسری صورت نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے کیونکہ ان کے یہاں روایات کی حد بندی کی بجائے تجدید کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ Transformative رجحان کو ینگ نے Heroic Journey کہا ہے۔ یہ پری چہرہ نفس کا لاشعور کا سفر ہے جو باطن کو شفّاف آئینہ بنا دیتا ہے جس پر آرکٹائپ سے بکھرنے والی تماثیل اور پیکر بالکل واضح شکلیں اپنائے ملتے ہیں۔ یہ رُوح کا سفر ہے۔ نفس کبھی براق پر سوار ہے، کبھی کنویں کی تہوں میں سمایا ہے، کبھی شکمِ ماہی میں، کبھی کشتی میں اور کبھی صلیب پر یا طوُر پر۔ نروان کی جستجو

اساطیرِ عالم میں نفس کو پری (Nymph) کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کا پیکر وجود اور لاشعور میں دفن انثیٰ قوتوں کا حامل ہے۔ یہ نفس کا مادّی پہلو ہے۔ انجیلِ مقدس کی تشریحات میں "Jesus the Icon" دوام کی جافریوں، فرزندِ خدا اور عقیدۂ تثلیث کے تصوّرات نے دانشورانہ تجریدیت کو ہوادی ہے جس کی وجہ سے Patriarchal شعور ہی تند ہوا ہے اور استعاروں کا وہ پردہ غیر اہم ہو گیا جو نفس کی دُنیا کی پُراسرار قوتوں کا مظہر ہے۔ اس لیے نفسیاتی مطالعوں میں Masculine تشریح کو توازن عطا کرنے کے لیے وہ Feminine تشریحات بھی اہم تصوّر کی گئیں جو تماثیل اور استعارات پر مبنی ہیں۔ تماثیل وہ پیکر ہیں جن میں شعور کے ذریعے نادیدہ آرکٹائپل قوت کا احساس کیا جاتا ہے۔ اس لیے آرکٹائپ مختلف الجہات پیکروں کے مختلف النوع سانچوں میں ڈھلتے نظر آتے ہیں۔ تماثیل شعور کو آرکٹائپ کی آگہی عطا کرتی ہیں۔ آرکٹائپ کسی تحریک کے ردِ عمل میں شعور کو یہ صلاحیت عطا کرتا ہے کہ وہ لاشعور کے پیکروں کو مختلف مخصوص سانچوں میں ترتیب دے سکے، یہ ہمہ موجود ہے۔ اسے وہ مقناطیسی دائرہ بھی کہا گیا جو شخصیت کے لاشعوری برتاؤ کو جبلّتوں کے ذریعے ترتیب دیے گئے برتاؤ کے سہارے ہدایتیں دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے ہی آرکٹائپل تماثیل کی غیر مولود ممکنات کی نمود کی صلاحیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ شعور کی بصیرت کا سانچہ بھی ہے جو نفسی ذخائر کو علامتی سانچوں میں منتقل کرتا ہے۔ آرکٹائپ سے وابستہ علامتیں اس کے علامتی نظام کی تشکیل کرتی ہیں۔

آرکٹائپ کے متعلق یہ تصوّر بھی نہایت اہم ہے کہ یہ لاشعور میں کہیں الگ تھلگ نہیں پڑے ہوتے ہیں بلکہ ایک دوسرے سے مستقل ملتے بچھڑتے رہتے ہیں۔ اس کی وجہ سے آرکٹائپل تماثیل کی ترتیب مشکل ہو جاتی ہے۔ لیکن جب شعور بالیدگی کی انتہاؤں پہ ہوتا ہے تو اس کے اندر یہ قوت عود کر آتی ہے کہ وہ آرکٹائپس اور ان کے علائم میں تفریق پیدا کر سکے۔

غالب اور شکیل الرحمٰن شعور کی انھی منتہاؤں پر ایک دوسرے سے مل جاتے ہیں۔ جب لاشعور کی محتویات شعور کی گرفت میں آنے لگتی ہیں تو آرکٹائپ خود ٹوٹ کر اپنے ٹکڑوں کو تخصیص عطا کرتا ہے۔ اس کی انتہا یہ ہے کہ شعور اتنی شدّت اختیار کر لیتا ہے کہ آرکٹائپ ایک تصوّر یا خیال بن جاتا ہے اور تمثیل اپنی حیثیت کھو دیتی ہے۔ اوّلین انسان (Primitive Man) کے لاشعور میں آرکٹائپ اوّلین (Primordial) آرکٹائپ کی شکل میں اُبھرتا ہے۔ یہ معنی اور جذبوں کا مجمع ہے جو اس کی صلاحیتوں کو مغلوب کر لیتا ہے۔ یہ بالکل نامیاتی اور ابتدائی تجربہ ہے جس کی نشاندہی قوت، دہشت اور وحشت سے ہوتی ہے۔ شعور رفتہ رفتہ اوّلین آرکٹائپ کو Constituent آرکٹائپ میں منتقل کرتا رہتا ہے۔ اور جب یہ نسبتاً کم طاقتور آرکٹائپ شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں تو ان کی حیثیت تصوّر کی ہو جاتی ہے۔ ہمہ گیر لاشعور کا ہر نیا تجربہ ایسے تصوّرات کی کلید بن جاتا ہے۔ اس عمل میں بقول ینگ دو قوتیں شامل ہوتی ہیں، جنھیں اس نے Conservative اور Transformative کہا ہے۔ مؤخر الذکر کی مدد سے آرکٹائپ مختلف پیکروں میں ٹوٹ کر علامتوں کی شکل اختیار کرتے ہیں جن سے Anima یا Animus یا نفس یا رُوح کی نئی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ینگ کا تصوّر ہے کہ یہ دونوں نہایت اہم بھی ہیں اور پر خطر بھی۔ ہمیں اپنی بقا کے لیے Conservation کی بھی ضرورت ہے اور ایسے مواقع بھی آتے ہیں جب Transforming کے تجربے ہمیں بقا عطا کر سکتے ہیں۔ اوّل الذکر کا تعلق روایات کی تمام اقدار اور اذعانی عقیدہ (Dogma) سے ہے۔ اس کی مدد سے ماضی یا ماضی بعید کی وراثتوں کا تحفظ اس طرح کیا جاتا ہے کہ تمام اشیا و عوامل اپنے مدار پر قائم رہیں اور ان میں کسی قسم کی مقداری یا وصفی تبدیلی رونما نہ ہو۔ اس مقام پر نئے تجربے، روایات کو گزند پہنچاتے ہیں۔ اس قسم کی قوت کا استعمال مذہبی اور نظریاتی انتہاپسندی کی مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے۔

شاعر، صوفی اور پیغامبر کے یہاں اس قوت کی دوسری صورت نہایت اہم کردار ادا کرتی ہے کیونکہ ان کے یہاں روایات کی حد بندی کی بجائے تجدید کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ Transformative رجحان کو ینگ نے Heroic Journey کہا ہے۔ یہ پری چہرہ نفس کا لاشعور کا سفر ہے جو باطن کو شفّاف آئینہ بنا دیتا ہے جس پر آرکٹائپ سے بکھرنے والی تماثیل اور پیکر بالکل واضح شکلیں اپنائے ملتے ہیں۔ یہ رُوح کا سفر ہے۔ نفس کبھی براق پر سوار ہے، کبھی کنویں کی تہوں میں سمایا ہے، کبھی شکم ماہی میں، کبھی کشتی میں اور کبھی صلیب پر یا طوُر پر۔ نروان کی جستجو

میں صحرا نورد بھی ہے۔

جب کائنات ہمیں مادرِ عظیم کی شکل میں نظر آتی ہے تو ہم اپنی بقا کے لیے اس کی نگرانی اور اس کے تحفظ کی جستجو کرتے ہیں۔ کائنات بالکلیہ ہمارا گہوارہ بن جاتی ہے جس میں ہم خالق کے رحمٰن ورحیم ہونے کا تجربہ حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ہم خطاکار، گنہگار بن کر اور بندگی کے شدید احساس سے خود کو مزین کرتے ہوئے اپنے مدار سے چمٹ جانا چاہتے ہیں۔ ایسی صورت میں روایتوں کا سہارا ہمارے لیے ایک اہم ضرورت بن جاتی ہے۔ بسا اوقات ایسا ہوتا ہے کہ نفس کی داخلی اندرونی آوازیں ہمیں متذکرہ ماحول سے نکلنے کے لیے بغاوت پہ آمادہ کر دیتی ہیں اور اس قوت کی جستجو ہمیں کائنات، مادرِ عظیم، خالق ومعبود کی بجائے ذات کے سفر کی جانب مائل کرتی ہے۔ اس قوت کا کمال یہ ہے کہ یہ نفس کو اکمال عطا کرتی ہے اور اس کی وجہ سے ذات کے اندر ہی کائنات سمٹ آتی ہے۔ باطن ہی میں وہ تماثیل اور پیکر محوِ رقص ہونے لگتے ہیں کہ خارجی ماحول سے بیگانگی پیدا ہو جاتی ہے۔ آدمؑ کے زمین پر آنے کے واقعہ (سانحہ) سے ہجرت تک یہی رُوحانی سفر جاری وساری ہے۔ یہ نسلی لاشعور کا تہہ دار عمل ہے:

> ''آرکٹائپ انسانی ذہن کا ایک مخصوص عمل ہے۔ ہم عموماً ان کے وجود سے بے خبر رہتے ہیں۔ جب تک کچھ حسّی اور نفسی لہریں انھیں نہیں چھوتیں، اس وقت تک ان کا عمل نہیں شروع ہوتا۔ آرکٹائپ کے عمل سے وہ حسّیاتی پیکر نت نئی تصویروں میں اُبھرنے لگتے ہیں جو نسلی لاشعور یا اجتماعی شعور میں ڈُوبے رہتے ہیں۔ ان پیکروں اور تصویروں کے ساتھ ایک طرف نسلی لاشعور کے سائے ہوتے ہیں اور دوسری طرف عہدِ جدید کے مخصوص تصوّرات اور تجربات، دونوں جذب ہو جاتے ہیں......
>
> بلاشبہ آرکٹائپ فرد کی فطری رُومانیت کی تخلیق ہیں اور پورے جمالیاتی لاشعور میں یہ رُوحانی پیکر موجود ہیں۔'' (۲:۲۷)

جب یہ پیکر تاویلات کی دُنیائیں آباد کرنے لگتے ہیں تو انتقالِ نفسی کی صورتِ حال پیدا ہوتی ہے جو نفس کو اوّلین انسان اور اوّلین تمثال کی دُنیاؤں کا اسیر بنا دیتی ہے۔

پس کوچہ

مرادلیست بہ پس کوچہ گرفتاری

○

شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی، انفرادی اور اجتماعی لاشعور کی بنیادوں پر غالب کی سائیکی کا مطالعہ ہے، لیکن یہ نامیاتی اعتبار سے Maud Bodkin جیسا مطالعہ نہیں ہے کیونکہ اس میں محض اساطیری تماثیل کی جستجو پر اکتفا نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس سے پرے ان تمام عوامل کا مطالعہ بھی ہے جو بالیدہ شعور کے مہذّب اور حسّاس فنکار کی تخلیق میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ اساطیر کی پراسرار دُنیاؤں کی تسخیر کے ساتھ ہی شکیل الرحمٰن نے مستحکم تہذیبی علائم کی جستجو کی ہے اور یہ وہ علائم ہیں جو ہمارے لیے بھی اجتماعی علامتی نظام کی حیثیت رکھتے ہیں۔

گویا اساطیر سے متعلق متذکرہ نظریات سے تحریک پا کر شکیل الرحمٰن نے غالب کے ہمہ گیر لاشعور کے ان تجربوں پر گرفت حاصل کرنے کی کامیاب سعی کی ہے جن سے غالب کے انفرادی لاشعور کا تارو پود تیار ہوا ہے۔ ماضی بعید سے ماضی قریب اور غالب کے عہد تک کے تہذیبی علائم کا عرفان غالب شناسی کی اس جہت میں غالب کے ساتھ ہی ینگ کے نظریوں کو بھی مثبت توسیعی شکل عطا کرتا ہے۔

ینگ کا تصوّر ہے کہ حیاتیاتی طور پر تماثیل ہمارے ذہن کے خلیوں کو ورثے میں نہیں ملتیں بلکہ ان تماثیل کی تخلیق کی صلاحیت ہمیں ملتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ذہن میں غیر مولود خیالات نہیں ہیں بلکہ خیالات کی غیر مولود ممکنات ہیں (۱۰:۸۱)۔ خیالات کی ان غیر مولود ممکنات کی تخلیق کی صلاحیت کو وہ آرکٹائپ کہتا ہے۔ اگر آرکٹائپ کی اس تعریف پہ غور کریں تو محسوس ہوتا ہے کہ شکیل الرحمٰن نے غالب کی اس صلاحیت کو ہی تفہیم کی گرفت میں لیا ہے۔ اور اگر ان تمام علائم پر توجہ دیں جن کی جانب انھوں نے اپنے مطالعوں میں اشارے کیے ہیں تو ان پر ینگ کے ساتھ ہی پتنجلی کے اس خیال کی تطبیق بھی ہوتی ہے کہ:

”وہ ذہنی حالت جو ماضی کے تجربات و واقعات کی یاد دلانے لگے اور نجونے

لگے، حافظہ ہے۔“ (۸:۷۰)

ینگ نے لکھا ہے کہ جو بھی اوّلین (Primordial) انسانوں کی تماثیل میں گفتگو کرتا ہے، وہ ہزار آوازوں کے ساتھ بولتا ہے۔ یہاں اس کا اشارہ آرکٹائپل تماثیل کی ہمہ گیریت کی جانب ہے۔ Yeats نے بھی لکھا ہے کہ انسان اور اس کا وفورِ جذبات جو کچھ حاصل کر سکا، حافظۂ اعظم میں ایک علامت بن جاتا ہے اور جو اس کے اسرار سے واقف ہیں، ان کے لیے یہ عجائبات کا خزانہ ہے۔ ینگ کہتا ہے:

”جب کوئی آرکٹائپل صورتِ حال اُجاگر ہوتی ہے، ہمیں دفعتاً تسکین کا غیر معمولی احساس ہوتا ہے، جیسے ہم کسی مغلوب قوت کے اسیر ہو گئے ہوں۔ ان لمحوں میں ہم فرد واحد نہیں رہ جاتے بلکہ ایک نسل بن جاتے ہیں اور ہم میں ساری انسانیت کی آواز گونجنے لگتی ہے۔“ (۱۰:۸۲)

ینگ اور ییٹس متفق ہیں کہ جو تماثیل اوّلین جذبوں کو اُبھار دیں وہ ہمہ گیر اہمیت کے ادب کو جنم دے سکتی ہیں۔ غالب کے یہاں معاملہ قدرے مختلف ہے۔ ان کے حافظۂ اعظم (پس کوچہ) میں اوّلین تماثیل، ماضی قریب (انفرادی لاشعور) اور عہد موجود (شعور) کی تماثیل کا منفرد امتزاج ملتا ہے۔ وہ ماضی بعید کے تجربوں کو ماضی قریب کے تجربوں سے متصل کرتے ہوئے ان کا الحاق معاصر تجربات پر کر دیتے ہیں، اور اس کے برعکس عمل بھی کرتے ہیں۔ اس کی وجہ سے پیچیدہ پیکروں کی نمود ہوتی ہے۔ ان پیکروں کی تفہیم محض اوّلین تماثیل کے حوالے سے نہیں ہو سکتی اور یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مستحکم کہ ان تماثیل کی زرخیزی بے مثل ہے۔ ینگ کہتا ہے کہ شعور کے لاشعور سے Confrontation کی ابتدا انفرادی لاشعور میں ہوتی ہے جو ذاتی طور پر حاصل کیے گئے تجربات کا مخزن ہے اور جو پرچھائیں کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ یہیں سے آرکٹائپل اشارے ملنے لگتے ہیں جو ہمہ گیر لاشعور میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ (۹:۳۴۶)

غالب جس کسی تجربے کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں تو شعور کے تحرک کے ساتھ ہی لاشعور کی گرفت میں بھی رہتے ہیں۔ اس لیے ان کی تماثیل چہار ابعادی بن جاتی ہیں۔ وہ محض اساطیر کے تہذیبی اختلاط پر نگاہ نہیں رکھتے بلکہ تہذیبوں کے علامتی اشتراک کی اقدار کا تعین بھی کرتے ہیں۔ غالب کا ذہن اوّلین تماثیل میں بسا ہوا ہے، اور بار بار پس کوچہ کی شعوری سیر بھی کرتا ہے جس کے لیے تحریک انھیں انفرادی لاشعور سے ملتی ہے۔ کبھی انفرادی لاشعور اجتماعی لاشعور کے

تحرّک کا ضامن بنتا ہے اور کبھی اجتماعی لاشعور انفرادی شعور کو تحرّک عطا کرتا ہے۔ ایسی حالت میں تماثیل کی غیر مولود ممکنات صورتیں پکڑنے لگتی ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کے بالیدہ انفرادی لاشعور کو ینگ سے اجتناب برتتے ہوئے، آریائی لاشعور کہا ہے۔ غالب کے نسلی لاشعور کا تعلق اوّلین پیکروں (Primordial Imgaes) کے ساتھ ہی ان کے تہذیبی علائم سے بھی ہے۔ آریائی لاشعور کا تعلق اس زمین سے ہے جس کی روایتوں اور قدروں کا اثر غالب کی سائیکی نے قبول کیا ہے۔ یہ دونوں دو مختلف دُنیائیں ہیں۔ نسلی لاشعور میں حیاتیاتی یا طبعی اوصاف کے ساتھ ہی شعور کے وہ تجربات بھی شامل ہیں جوان کے لیے باعثِ عرفان ہوئے اور جوان کی جبلّتوں کی نمود اور وجدان کی صلاحیتوں کو ممیّز کرنے میں معاون ثابت ہوئے۔ آریائی لاشعور غالب کے حواس پر قائم ہے۔ ان دونوں کی تحریکات کی تفہیم غالب کی ذات سے باہر رہ کر ناممکن ہے۔ جبکہ ینگ اور ییٹس کے آرکٹائپل اور اساطیری مطالعے میں ذات کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔

> ''اجتماعی یا نسلی لاشعور سے عہد اور زمانے کی قدروں تک ایسا سفر ہے کہ نسلی لاشعور اور زمانے کا شعور ایک دوسرے میں جذب ہو گیا ہے۔ ذات کا سفر ذات سے کائنات کی جانب شروع ہوتا ہے اور اس سفر کے تجربوں کے ساتھ ذات پھر اپنے مرکز کی طرف لوٹ آتی ہے۔ یہ کہا جائے تو مناسب ہوگا کہ ذات نے شعور اور لاشعور میں اتنی کشادگی، وسعت اور گہرائی پیدا کر دی ہے کہ محسوس ہوتا ہے جیسے سارا سفر اسی دائرے میں ہو رہا ہے اور سفر کے تجربے گہرے اور تہہ دار بنتے جا رہے ہیں۔ ان سے علامات اور استعارات پھوٹ رہے ہیں اور تجربوں کو معنی خیزی بخش رہے ہیں۔ تجربوں میں اتنی حرارت ہے کہ علامات اور استعارات قوتِ حرارت (Heat Energy) میں تبدیل ہو گئے ہیں اور اپنی قوتِ برق پہ ایمان لانے کا مطالبہ کر رہے ہیں۔'' (۳:۱۳۵)

شکیل الرحمٰن نے ذات کے حوالے سے کائنات اور کائنات کے حوالے سے ذات کی تفہیم کے حسّی دَرکی زاویے وضع کیے ہیں جن کی بنیاد انسان کی ازلی شناخت کے شاخساروں پہ قائم ہے۔ ان کی وجہ سے غالب کے تخلیقی عمل کے تسلسل میں جمالیاتی لاشعور کی عملداری کے واضح نقوش نظر آتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے اساطیری موضوعات اور انفرادی اور اجتماعی یا نسلی لاشعور کے علائم کے مطالعے کو ''جمالیاتی لاشعور'' کا مطالعہ کہا ہے۔ آرکٹائپ کا نزول تخلیقی عمل سے پہلے

سائیکی میں ہوتا ہے۔ ینگ نے اسے ہی آرکٹائپل تماثیل کی غیر مولود ممکنات کہا ہے۔ یعنی سائیکی میں ہی سب سے پہلے ان تماثیل کی نمود کی ممکنات واضح ہوتی ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے دیکھیے تو جمالیاتی لاشعور کا مطالعہ واقعتاً اسی سائیکی کا مطالعہ ہے جو تخلیق کرتی ہے یا تخلیق کے عمل میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ سائیکی کے جمالیاتی لاشعوری مطالعے کی وجہ سے ان میں وہ نشانیاں، علائم نظر آتے ہیں جنھیں ہم تخلیق سے اور پھر تخلیق کار سے منضبط کرتے ہوئے تفہیم کے زاویے متعین کرتے ہیں۔ بایں لحاظ شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی غالب کے نفس، سائیکی کی گرفت ہے اور اس کے لیے آرکٹائپ کا تعاون ناگزیر ہے۔ اس عمل کی جانب اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن لکھتے ہیں:

> ''بہت سے تصوّرات اور حسّیاتی پیکر اور اِمیجز اور بہت سی تصویریں اس وقت نہیں اُبھرتیں جب شعور کی سطح پر نظر آتی ہیں، بلکہ وہ آفاقی لاشعور کے اندھیرے میں پہلے سے موجود رہتی ہیں۔ تخلیقی عمل کے پورے تسلسل میں جمالیاتی لاشعور انھیں متحرک کرتا ہے، انھیں روشنی اور آہنگ عطا کرتا ہے اور پھر فنکار کے جمالیاتی رجحان سے یہ علامتیں اور تصویریں اُبھر کر سامنے آتی ہیں۔ خارج اور باطن کے تجربوں کو جمالیاتی لاشعور ان پیکروں اور تصویروں سے قریب کرتا ہے اور جلال و جمال کی آگ اور روشنی سے انھیں زیادہ متحرک اور بیدار کرتا ہے۔ جمالیاتی رجحان انھیں شعور پر اُبھارتا ہے اور جیسے جیسے یہ پیکر اُبھرتے جاتے ہیں، روشن ہوتے جاتے ہیں اور ایک مکمل تخلیق کی صورت میں ان کی تمام باریکیاں اُجاگر ہو جاتی ہیں۔ سائیکی اور جمالیاتی لاشعور سے شعور تک روشنی پھیلانے کا عمل ہی تخلیق کا عمل ہے اور اس کی اہمیت صرف اس حد تک نہیں ہوتی کہ یہ ایک فرد کا عمل ہوتا ہے۔'' (۲:۲۶)

آفاقی لاشعور کی تاریکی میں موجود حسّیاتی پیکر آرکٹائپ ہیں جو جبلّتوں سے متحرک ہوتے ہیں تو فنکار کو تاریکی سے روشنی کی طرف پہنچا دیتے ہیں۔ اسی لیے شکیل الرحمٰن نے آرکٹائپ کو جبلّتوں کی ایسی تصویروں سے موسوم کیا ہے جنھیں جبلّتوں نے خود بنایا ہے۔ اس ضمن میں یہ امر بھی اہم ہے کہ بقول شکیل الرحمٰن: بڑی شخصیت اور اس کا ہمہ گیر نسلی لاشعور آرکٹائپ کو جنم دیتا ہے۔ اس کی وجہ سے جن تماثیل کی نمود ہوتی ہے، وہ ماورائے شخصی تجربہ ہے۔ سائیکی کا کام یہ ہے کہ وہ

اجتماعی لاشعور کے پیکروں (آرکٹائپ) کو نئی زندگی سے آشنا کرتی ہے۔ اس عمل میں فنکار کا انفرادی لاشعور اور غالب کے معاملے میں آریائی لاشعور معاون ثابت ہوتا ہے:

> "جانے کتنے پیکر اجتماعی جمالیاتی لاشعور میں کسی نہ کسی وجہ سے اپنے معنی خیز اشاروں کے ساتھ موجود ہیں۔ ایک فرد یا فنکار کی سائیکی میں ان میں سے ایک یا ایک سے زیادہ حسیاتی پیکر نئی زندگی پیدا کر سکتے ہیں۔ نئی قدروں اور نئے تجربوں کو گہری معنویت عطا کر سکتے ہیں۔ ان کی برقی لہروں سے نئے تجربے متحرک اور حد درجہ معانی خیز بن جاتے ہیں۔ اس طرح ہر عہد میں جانے کتنے انفرادی اسطور کی تخلیق ہوتی رہی ہے۔ فنکار اپنے آتشِ شوق اور جمالیاتی رجحان سے اپنے تجربوں کو ان برقی لہروں سے آفاقی بنا دیتا ہے اور تہہ در تہہ معنویت پیدا ہو جاتی ہے۔" (۲:۴۷)

اس تجربے کی مزید وضاحت کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ فنکار کا انفرادی لاشعور آرکٹائپل تماثیل کو غیر شعوری طور پر ٹٹولتا ہے۔ اسے آپ اس طرح سمجھیں کہ نسلی لاشعور کی تاریکیوں میں انفرادی لاشعور اپنے کسی روشن پیکر کے ساتھ اس کے ہمزاد، یا اس سے آشنا پیکر کی غیر شعوری تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ اور جیسے ہی کوئی ہم شکل، ہم کیفیت، ہم نفس پیکر حاصل ہوتا ہے، انفرادی لاشعور خود کو اس کے حوالے کر دیتا ہے، اس پیکر میں ڈھل جاتا ہے جسے سائیکی محفوظ کر لیتی ہے۔ کبھی دفعتاً شعور کسی تجربے سے گزرتا ہے تو سائیکی محفوظ پیکروں سے تمثیلوں کی نمو کرتی ہے اور انھیں شعور کو سونپ دیتی ہے۔ شعور کا متحرک ہونا جبلّت کا متحرک ہونا ہے۔ ینگ نے اس عمل کو کسی اور طور سمجھتے ہوئے اسے انفرادی لاشعور اور ہمہ گیر لاشعور کا تصادم کہا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے سائیکی کو علامت ساز کہا ہے۔ سائیکی لاشعور اور شعور میں ربط باہمی کی فضا استوار کرتی ہے:

> "غور کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ہر آرکٹائپ کے پیچھے خدا، انسان اور کائنات کے گہرے رِشتوں سے متعلق اجتماعی، نسلی، قبائلی، رُوحانی، مابعد الطبیعیاتی اور جمالیاتی تصوّرات اور خیالات ہیں، جو فنکار اپنے سائیکی میں انھیں غیر شعوری طور پر ٹٹولتا ہے، اس کے نئے تجربے ان کے نزدیک بیدار ہو جاتے ہیں اور

> سائیکی کے دروازے سے استعاروں اور علامتوں کی صورتوں میں یہ خیالات اور تصوّرات نئے تجربوں کے باطن میں جذب ہو کر باہر نکل آتے ہیں۔ اس طرح سائیکی اور شعور ایک دوسرے کے نزدیک ہو جاتے ہیں اور فنکار آفاقی مظہر کا ترجمان بن جاتا ہے۔" (۲:۴۷)

غالب نے سائیکی کی اپنی دُنیا کو پس کوچہ کہا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کی جمالیات کے مطالعے کے لیے اس دُنیا کی تفہیم کو اوّلیت دی ہے۔ اس کی وجہ سے "تشکیلِ غالب" کے اسرار بھی ظاہر ہوئے ہیں:

مرا دلیست بہ پس کوچۂ گرفتاری
کشادہ روے تر از شاہدانِ بازاری

اس شعر کے حوالے سے جو خوبصورت نقوش اُبھرے ہیں، ملاحظہ فرمائیں:

> "دِل کی عام شاہراہ کے پیچھے ایک پس کوچہ بھی ہے۔ شعور کے المناک تجربوں اور معاشرے کی میکانیت کا اثر شاعر کے دِل پر گہرا ہوتا ہے۔ وہ اذیتوں کا شکار رہتا ہے لیکن اسے اس بات کا احساس ہے کہ دِل سے لگ کر ایک پس کوچہ بھی ہے......
> باطن کا پس کوچہ اتنا کشادہ ہے کہ یہاں رنگ و نور کی ایک دُنیا آباد ہو گئی ہے......
> غالب کی حسن شناسی کی یہ نہایت ہی عمدہ مثال ہے۔ ان کی جمالیات کا مطالعہ اسی پس کوچے سے شروع ہوگا۔ پس کوچہ سے شاعر نے وجدانی اور داخلی علم کی روشنی دی ہے۔ یہ تاریخی وجدان کی تصویر نہیں ہے بلکہ گہرے جمالیاتی وجدان کی تصویر ہے۔" (۲:۲۲)

پس کوچے میں انفرادی لاشعور کی تحریکات پر نسلی لاشعور سے جو پیکر سائیکی نے محفوظ کیے ہیں ان میں کمیّت و کیفیت کے لحاظ سے آتش کے پیکروں کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ غالب کے یہاں آتش کے استعاروں کی ایک دُنیا آباد ہے جسے مسخر کرنے کے لیے شکیل الرحمٰن نے اساطیری واقعات اور ہند اسلامی تہذیب کی روایات کا سہارا لیا۔ انھوں نے آتش کے پیکروں، آریائی لاشعور اور تہذیب کے حوالے سے غالب کی بوطیقا کی نفسی سیر کے زاویے وضع کیے ہیں جن کے بطن سے غالب کے حیرت انگیز اور معنی خیز لاشعور کی تصویر سامنے آئی ہے۔ شکیل الرحمٰن کی تنقید ہمیں یہ احساس بھی دلاتی ہے کہ ہمہ گیر اور تہہ دار آریائی لاشعور کے اس شاعر نے آتش

کے بے مثل پیکروں کو اُجاگر کیا ہے۔ ان کی غالب شناسی آرکٹائپ کے اسی محور کے مرکزی نقطہ کی توسیع ہے۔ محبوب بھی آتش ہے، عاشق بھی آتش، رقیب آتش ہے، خالق بھی آتش اور خود شاعر کی ذات آتش کے ان پیکروں کا گہوارہ بن کر حیرت انگیز آتش کدہ ہوگئی ہے۔ شکیل الرحمٰن کا کلیہ یہ ہے کہ آتش اور بایں لحاظ ذات کے سبھی پیکر غالب کے یہاں اسی آتش کدہ کے جلال و جمال سے نمو پاتے ہیں۔ ذات، محبوب، رقیب سب غالب کے آرکٹائپ ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کے یہاں ہرمزد کو بھی آریائی لاشعور سے نکلا ہوا آتشیں پیکر یا آرکٹائپ کہا ہے۔ آتش غالب کا بنیادی جمالیاتی علامیہ ہے جس سے خود ان کی ذات اور اس کے پیکروں کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ہرمزد ضعیف دانا کا حسیاتی آرکٹائپ ہے، جس کے آئینے میں بقول شکیل الرحمٰن: غالب خود اپنی ذات کو دیکھتے ہیں اور دِکھاتے ہیں۔ اس عمل کو شکیل الرحمٰن نے شعوری منطقی اور ماڈی فنتاسی کہا ہے جو فرد کا ایسا منطقی اور استدلالی عمل ہے جس کا باطنی رشتہ نسلی شعور اور انسان کی تاریخ سے ہے۔ غالب کے لیے اس آتشیں پیکر کی وہی اہمیت ہے جو گلگامش کے اُتنپشتم کی ہے۔

خامۂ مانی

شرار آتش زردشت در نہادم بود

خامۂ مانی

شرار آتش زردشت در نہادم بود

کے بے مثل پیکروں کو اُجاگر کیا ہے۔ ان کی غالب شناسی آرکٹائپ کے اسی محور کے مرکزی نقطہ کی توسیع ہے۔ محبوب بھی آتش ہے، عاشق بھی آتش، رقیب آتش ہے، خالق بھی آتش اور خود شاعر کی ذات آتش کے ان پیکروں کا گہوارہ بن کر حیرت انگیز آتش کدہ ہوگئی ہے۔ شکیل الرحمٰن کا کلیہ یہ ہے کہ آتش اور بایں لحاظ ذات کے سبھی پیکر غالب کے یہاں اسی آتش کدہ کے جلال و جمال سے نمو پاتے ہیں۔ ذات، محبوب، رقیب سب غالب کے آرکٹائپ ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کے یہاں ہرمزد کو بھی آریائی لاشعور سے نکلا ہوا آتشیں پیکر یا آرکٹائپ کہا ہے۔ آتش غالب کا بنیادی جمالیاتی علامیہ ہے جس سے خود ان کی ذات اور اس کے پیکروں کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ہرمزد ضعیف دانا کا حسیاتی آرکٹائپ ہے، جس کے آئینے میں بقول شکیل الرحمٰن: غالب خود اپنی ذات کو دیکھتے ہیں اور دِکھاتے ہیں۔ اس عمل کو شکیل الرحمٰن نے شعوری منطقی اور ماڈی فنتاسی کہا ہے جو فرد کا ایسا منطقی اور استدلالی عمل ہے جس کا باطنی رشتہ نسلی شعور اور انسان کی تاریخ سے ہے۔ غالب کے لیے اس آتشیں پیکر کی وہی اہمیت ہے جو گلگامش کے اُتنپشتم کی ہے۔

کے بے مثل پیکروں کو اُجاگر کیا ہے۔ ان کی غالب شناسی آرکٹائپ کے اسی محور کے مرکزی نقطہ کی توسیع ہے۔ محبوب بھی آتش ہے، عاشق بھی آتش، رقیب آتش ہے، خالق بھی آتش اور خود شاعر کی ذات آتش کے ان پیکروں کا گہوارہ بن کر حیرت انگیز آتش کدہ ہو گئی ہے۔ شکیل الرحمٰن کا کلیہ یہ ہے کہ آتش اور بایں لحاظ ذات کے سبھی پیکر غالب کے یہاں اسی آتش کدہ کے جلال و جمال سے نمو پاتے ہیں۔ ذات، محبوب، رقیب سب غالب کے آرکٹائپ ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کے یہاں ہرمزد کو بھی آریائی لاشعور سے نکلا ہوا آتشیں پیکر یا آرکٹائپ کہا ہے۔ آتش غالب کا بنیادی جمالیاتی علامیہ ہے جس سے خود ان کی ذات اور اس کے پیکروں کی شناخت قائم ہوتی ہے۔ ہرمزد ضعیف دانا کا حسیاتی آرکٹائپ ہے، جس کے آئینے میں بقول شکیل الرحمٰن: غالب خود اپنی ذات کو دیکھتے ہیں اور دِکھاتے ہیں۔ اس عمل کو شکیل الرحمٰن نے شعوری، منطقی اور مادّی فنتاسی کہا ہے جو فرد کا ایسا منطقی اور استدلالی عمل ہے جس کا باطنی رشتہ نسلی شعور اور انسان کی تاریخ سے ہے۔ غالب کے لیے اس آتشیں پیکر کی وہی اہمیت ہے جو گلگامش کے اُتنپشتم کی ہے۔

خامۂ مانی

شرار آتش زردشت در نہادم بود

○

زرتشت نے کہا: میری پیدائش کے ہزار برس بعد تم آسمان میں ایک ستارہ دیکھو گے۔ اس کی رہبری میں رہے، تو تمھیں ایک ناند ملے گا۔ تم مجھے وہیں پاؤ گے۔

Magi (زرتشتی راہب) کے واقعہ سے ہم واقف ہیں کہ جس نے اس ستارہ کی تقلید کی تو ناند میں اس کی ملاقات ننھے یسوع سے ہوئی۔

زرتشت نے کہا: میں اپنی پیدائش سے تین ہزار برس قبل زندہ تھا۔ میری پیدائش کے ۳۰۱۰۱ برسوں کے بعد روشنی کی قوتیں تاریکی کی قوتوں کو نابود کردیں گی۔

اس سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا جاتا ہے کہ حضرت زرتشت چرخِ آدمؑ کے درمیانی مظہر ہیں۔

زرتشت کے رُوحانی قوانین کی بنیاد طبعِ انسانی کی تفہیم ہے۔ ان میں دو عوامل ہی موجود ہیں۔ ایک طبع انسانی کو ظاہر کرنے والا ماورائے زماں عمل ہے اور دوسرا کائنات کو برسرکار رکھنے والا عمل۔ اوّل الذکر کا تعلق نفس سے ہے، مؤخر الذکر کا طبیعت سے۔ ان دونوں کے تطابق کو زرتشت نے Asha کہا ہے، جو روشنی کا مخزن ہے۔ آشا وہ اصول ہے جس کے تحت کائنات کا نظام چلتا ہے اور وہ اصول بھی جس کے تحت انسان اپنی نفسی زندگی کو معنی خیز بناتا ہے۔

زرتشتیوں کا عقیدہ ہے کہ ہزار ہا برس پہلے اور بعد بھی اپنی موجودگی کے اس کے تذکرے سے ظاہر ہے کہ Akhenaten سے Hermes، Osiris، Ptah اور ثوث (Thoth)، موسیٰ، بدھ، یسوع تک نفسی وجود ایک ہی رہا ہے!

زرتشت نے شر کو اہرمن کہا ہے، وہی Lucifer ہے۔ زند اوستا کے ایک یشت (آیت) میں آہورمزدہ زرتشت سے گویا ہے: میرے بیس ناموں کا وِرد اہرمن سے حفاظت کا بہترین طریقہ ہے۔ ان میں سے ایک 'اہمی' ہے، یعنی میں ہوں۔ Exodus میں مقدس نام ہے Ehyeli Asher Ehyah، میں ہوں کہ میں ہوں۔

اہرمن ذات کی پرچھائیں ہے۔ زرتشت کی ہمہ وجودیت ہمہ گیر لاشعور ہے۔ آہورمزدہ اور اہرمن دونوں ذات کے ہی اجزا ہیں، لیکن ایک دوسرے سے بچھڑے ہوئے۔

اہرمن کے نزول کے وقت اور اسباب سے متعلق کئی واقعات ہیں۔ ان سب میں اخیر میں یہ تذکرہ ہے کہ خیر کے نفاذ (روشنی کی مملکت) کے ساتھ ہی اہرمن (تاریکی کی مملکت) کی شکست ہو جاتی ہے۔ اہرمن کی شکست خواہشوں کا دائمی اخراج ہے۔

زرتشت نے معبودِ حقیقی کو آہورمزدہ کہا ہے۔ آہورمزدہ کا تصور یہودیوں کے Jehovah کے عقیدے کی طرح ہے۔ وہ نفسی اور ارضی زندگی کا مالک ہے، تمام مخلوق اس کے ہاتھ ہیں۔ وہ آگہی بھی ہے، شعور بھی، خود روشنی ہے اور روشنی کا وسیلہ بھی:

"آہورامزد عظیم ترین ہستی ہے۔ اس کی صورت مادّی نہیں ہے۔ وہ عظیم تر رُوح اور انوار کا غیر مادّی پیکر ہے۔ اسے نیچر کے حسن میں محسوس کیا جا سکتا ہے......
زرتشت نے دیوتاؤں کی پرستش اور فرسودہ رسوم کے خلاف زبردست آواز بلند کی اور ایک خدا (آہورامزد) کی عبادت کی تعلیم دی۔ آہورامزد کو نور اور روشنی کی علامت کہا۔" (۲:۹۲)

آہورمزدہ حسن و نُور کا مرکز ہونے کے ساتھ ہی سچائی، تقدس، انصاف، رحم و کرم کا پیکر بھی ہے، جس کی علامت مقدس آگ ہے:

"مقدس آگ انسان کی پاک رُوح بھی ہے اور باطنی قدروں کا مکمل اور بھرپور اشارہ بھی۔ اس کی شعاعیں اس رُوح کی آرزوؤں اور نیک تمناؤں اور دعاؤں کو اہورامزد تک لے جاتی ہیں، انسان کو جسم، عقل اور جذبہ اور خواہشوں اور تمناؤں کی ایک دُنیا عطا کی گئی ہے تاکہ وہ خیر اور شر کو پہچان سکے۔ جب وہ مقدس آگ روشن کرتا ہے تو دراصل وہ حسن، روشنی، تقدس، انصاف پر اپنے اعتقاد اور صاف طور پر روشنی اور خیر کی چاہت کا اظہار کرتا ہے......مقدس آگ رُوح کی گرمی، روشنی اور تابندگی کی مکمل علامت ہے۔" (۲:۹۳)

رُوح میں ہی نور اور خیر ہے:

"یہ روشنی تاریکی اور شر سے ٹکراتی ہے اور قوت آزما ہو کر حیاتِ ابدی حاصل کر لیتی ہے۔ رُوح جب نور اور خیر سے بے نیاز ہو جاتی ہے تو یہ نعمتیں چھن جاتی

> ہیں اور ایسی صورت میں رُوح تاریکی اور شر کا مرکز بن جاتی ہے...... انسانی رُوح کو قوتِ نور نے ضمیر، ذہن، عقل اور جذبات عطا کیے ہیں۔ 'آتشِ خالص' بن جانے کے لیے شدید کشمکش حیات اور شدید فطری تصادم کا احساس گہرا ہوا ہے۔ آتشِ مقدس کی علامت تمام اعلیٰ باطنی قدروں اور خالق اور مخلوق کے رِشتے اور محبت کی علامت بن گئی۔'' (۲:۹۱-۹۲)

اہرمن اسی مقدس آگ پر قابض ہونا چاہتا ہے کیونکہ وہ خود اس کا ہی حصّہ ہے۔ دونوں ایک ہی جلوے کے مظاہر ہیں۔

مانی کی تعلیمات میں نفس اور مادّہ کی ثنویت کا گہرا اثر ہے۔ اس کا تصوّر ہے کہ خیر اور شر دو علیحدہ، مختلف اور متضاد قوتیں ہیں جو اس دُنیا کی تاریکی کی وجہ سے ایک دوسرے سے مل گئیں۔ مادّے سے خیر، نفس یا روشنی کے اخراج میں ہی نجات ہے۔ مانی کا عقیدہ ہے کہ ابتداءِ ارض وسما میں روشنی اور تاریکی کی دو قوتیں تھیں۔ شہزادۂ تیرگی نے جب روشنی کی دُنیا دیکھی تو اسے مسخر کرنے کے لیے مضطرب ہوگیا۔ پدرِ عظیم، مالکِ نور نے اپنی اقلیم کی حفاظت کے لیے اپنی صفاتِ حسنہ کو حاضرات (Evoke) کیا تو یہ مانویت کے خداؤں میں تبدیل ہوگئیں اور ان کی شناخت ان کے افعال کی بنیاد پر کی گئی۔

پدرِ عظیم نے اوّلاً تین تخلیقیں کیں۔ پہلی تخلیقی صورت مادرِ زندگی کہلائی جس نے اوّلین انسان (Primordial Man) کو جنم دیا۔ اس نے اپنے پانچ فرزندوں کی شکل میں روشنی کے پانچ عناصر کی تخلیق کی۔ ان سب نے مل کر شہزادۂ تیرگی سے جنگ کیا تو روشنی کے پانچ عناصر مغلوب ہوگئے جس کی وجہ سے روشنی کا ایک حصّہ تیرگی میں ضم ہوگیا۔ یہ گمشدہ روشنی مادّہ کے ذریعہ ڈھانپ دی جاتی ہے۔ اپنے الوہی مزاج سے دستبردار روشنی کے ان عناصر سے مادّہ حظ حاصل کرتا ہے اور اس کے سہارے ہی وجود کو برقرار رکھتا ہے۔ اوّلین انسان اس جہنم میں مضطرب ہوکر چیختا ہے تو مادرِ زندگی اس کے صدموں اور نالوں سے پریشان ہوکر پدرِ عظیم سے مدد کی درخواست کرتی ہے۔ اسی صورتِ حال سے نبرد آزمائی کے لیے خداؤں کے دوسرے گروہ کی تخلیق ہوتی ہے۔ روشنی کے دوست، صناعِ عظیم، نفس زندہ اور اس کے پانچ فرزندوں محافظ جلوہ، روشنی کے آدم، وقار کے بادشاہ، عزیمت اور Atlas کا جنم ہوتا ہے۔ روشنی کا دوست گہری کھائی (لاشعور) کے کنارے جا کر آواز لگاتا ہے تو گہرائیوں سے اوّلین انسان (آرکٹائپ) جواب دیتا ہے۔

اِذن اور لبیک دونوں ہی خدا بن جاتے ہیں اور شکست خوردہ روشنی کے لیے خداؤں سے ہجر کی علامت بھی، اور ان کی پکاروں پر روشنی کا ردِ عمل بھی۔ اوّلین انسان کا جواب انسان کے لاشعور کا متحرک ہوجانا ہے اور اپنی شناخت کے لیے کوشاں ہونا بھی۔ اس کی حفاظت تمام نفوس کی بخشائش کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ وہ لاشعوری حالت سے بیدار ہوتے ہوئے کھائی سے نمودار ہوتا ہے اور مادرِ زندگی اور نفس زندہ اسے بہشت کی جانب لے جاتے ہیں۔ اس طرح خداؤں کی تخلیق، تیرگی کا ان پر قابض ہونا، پھر خداؤں کی دنیا (روشنی) میں واپسی کے لیے ان کا کرب، تیرگی سے ان کی رہائی اور نئے خداؤں کی تخلیق کا ایک سلسلہ ہے جو یہ بنیادی فکر پیش کرتا ہے کہ روشنی کے کچھ عناصر تیرگی کے قبضے میں ہیں۔ اس قبضے میں جب روشنی اپنے مآخذ سے وصل کے لیے تڑپتی ہے تو تیرگی کی گرفت اور مضبوط ہوجاتی ہے۔ دوسری جانب اس کا مآخذ خود اپنے گمشدہ عنصر کی جدائی کے سبب غرق آلام ہے اور تیرگی سے اس کی رہائی کے لیے ہر ممکن تدبیریں کرتا ہے۔

عشق اپنی انتہاؤں پہ ہے! روشنی کا سفر وحدت کی تلاش ہے، وجود کے مرکز سے چمٹ جانے کی حسرت اور بے پناہ خواہش ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس عمل کو جمالیاتی وحدت کے شعور کا احساس کہا ہے:

> ''یہی شعور و احساس خالق کو محبوب کے ایسے نوری پیکر میں شدّت سے محسوس کرتا ہے جو لامحدود ہے۔ عشق کا ایسا جذبہ بیدار ہوتا ہے جو ایک بسیط نوری دائرے میں وجود، خالق اور کائنات کو کھینچ لیتا ہے۔ بنیادی طور پر ایک انتہائی بسیط، تہہ دار، جہت دار اور معنی خیز وحدت کی تلاش کا عمل شروع ہوجاتا ہے۔ عشق کے رشتے سے ہر شے کی پہچان ہونے لگتی ہے۔ روشنی اور روشنی، نور اور نور کے رشتے کے شدید تر احساس سے جو سفر شروع ہوتا ہے وہ وجود کی انرجی اور روشنیوں کے تئیں بیداری کا سفر ہے...... نفسیاتی نقطۂ نظر سے یہ باطن میں ذات کو لامحدود بنانے کا عمل ہے۔'' (۳:۳۵۴)

مانوی عقائد کے مطابق کائنات کی تخلیق روشنی سے ہوئی جس کے پہلو بہ پہلو اس کی پرچھائیں، تیرگی کے عناصر بھی تھے۔ روشنی کے بعض عناصر پر جب تیرگی غالب ہوئی تو اس کے بطن سے روشنی کے اس حصّے کا حصول دیوتاؤں کا نصب العین بن گیا۔ روشنی اور اس کے پیکروں کی تیرگی سے جنگ کے باوجود روشنی کے سب عناصر تیرگی سے چھینے نہیں جا سکے۔ اس کا جو حصّہ تیرگی

میں جذب ہو کر رہ گیا وہ نجات کے لیے تڑپتا ہے اور روشنی کی پکار پر بے چین بھی ہوتا ہے۔ مانویوں کے لیے روشنی کی پکار میں شامل ہونا خیر ہے اور تیرگی میں جذب روشنی کے حصّے کے درد کو محسوس کرنا نفس کی آزادی ہے کیونکہ یہ ادراک کی وہ صورتِ حال ہے جس سے انسان اپنی پرچھائیں پر غالب آتا ہے۔ جہنم کی اتھاہ گہرائیاں لاشعور کی تاریک تہیں بن جاتی ہیں جن کے بطن میں روشنی کا عنصر کسمسا رہا ہے۔ روشنی آرکٹائپل تمثیل بن کر انسان کو روشنی کی بادشاہت کا قوی احساس دلاتی ہے اور اپنی سیاہ پرچھائیں سے آزاد ہونے کی ترغیب بھی دیتی ہے۔

روشنی کے عناصر کی نجات، یا تیرگی کے شہزادہ کی شکست اہرمن کی شکست اور بایں سبب پرچھائیں کی شکست بن کر طمانیت کا احساس پیدا کرتی ہے۔

زرتشت کے خداؤں کے بے شمار ہاتھ مانی کے لیے الہامی موقلم بن جاتے ہیں جن سے ارژنگ کے روشنی کے الہامی پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے۔

زرتشتی اور مانوی عقائد کی رو سے روشنی تیرگی سے کلیتاً جدا نہیں ہے۔ اہورمزدہ اور اہرمن ایک دوسرے سے بالکل بے تعلق نہیں ہیں۔ شخصیت کے یہ دونوں پہلو لاشعور میں متصادم ہیں۔ جب نفس کے یہ پہلو شعوری طور پر کشمکش میں مبتلا کرتے ہیں تو کشش اور ردِ کشش کا وہ میلان پنپتا ہے جس کی وجہ سے مادّے اور مخالف مادّے (Anti-matter) ٹکراتے ہیں۔ یہ تصادم طبعی جسم کو پاتال یا لاشعور میں پھینک دیتا ہے جہاں روشنی کے عنصر کا کرب روشنی کی انتہائی تیز تکرریر (Frequency) بن چکی ہے اور جہاں روشنی اپنی معلوم رفتار سے تیز تر سفر کرتی ہے۔ لاشعور کی اس تاریک دُنیا کو گردشِ زمانہ کی دبیز رداؤں کی صورت بھی سمجھا گیا ہے جس کے اندر روشنی کے پیکر محبوس ہیں۔

کشش اور ردِ کشش کا یہ میلان ین اور یانگ، لا اور کن، ذات کے مثبت و منفی اور انثیٰ و مذکر پہلوؤں کا انجذاب بھی خلق کرتا ہے جس کی وجہ سے آگہی کے احساس کی اکملیت شعور کا حصہ بنتی ہے اور وجود لاشعور کی روشنی کی کرن سے منوّر ہو جاتا ہے۔

Prometheus نے Zeus سے آگ چرائی تو Hephaistos کو حکم دیا گیا کہ اس آگ (روشنی کے عنصر، مانوی تصوّر کے مطابق) کی کمی کو پورا کرنے کے لیے مٹی سے ایک حسین پیکر کی تخلیق کی جائے جس کی آواز انسان جیسی ہو اور چہرہ کسی غیر مرئی دیوی کی مانند جمیل و جلیل اور خال وخط سحر انگیز۔ Hephaistos کے ساتھ ہی دوسرے دیوتاؤں کو بھی اس کام کی تکمیل کی ذمہ داریاں

سونپی گئیں۔ Kronos کے فرزند Zeus کے حکم کی تعمیل ہوئی۔ Hephaistos نے اس پیکر کی تجسیم کی، Hermes نے اسے آواز کی نغمگی دی، مقناطیسی آنکھوں والی Athene نے اس کی تزئین کی، Olympus میں رہنے والے سبھی دیوتاؤں نے اسے اپنی قوتوں سے نوازا۔ بالآخر وہ حسن کا ایسا نمونہ بن گئی جو انسانوں کے لیے اذیتوں کا باعث ہوئی۔ "Hyginus Fabulae" کے مطابق Volcanus یعنی Hephaistos نے Jove یعنی Zeus کے حکم پر مٹی سے عورت کی تخلیق کی۔ Minerva یعنی Athene نے اسے زندگی کی رمق سے آشنا کیا۔ اس تخلیق کا نام Pandora مقرر ہوا جو انسانوں کے لیے رنج و محن کا باعث ہوئی۔ انسانوں کو Zeus کے آگ کی قیمت Pandora (اُمید، حسرت) کے پُرفریب حسن کی آگ میں جل کر چکانی پڑی۔ "Hyginus Astronomica" میں اس کا تذکرہ یوں ہے کہ Jupiter (زیوس) نے پرامیتھس کی حرکت سے غضبناک ہو کر انسانوں کو عورت کا اسیر بنا دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ پنڈورا کی تخلیق ذات کے انثیٰ پہلو کی تخلیق تھی، روشنی کے گمشدہ حصّے کی بازیافت تھی۔ زیوس کے لیے اس کی آگ اور پنڈورا کے حسن کی آگ ایک ہی تھے۔ زیوس خود آگ، آفتاب، روشنی ہے اور پنڈورا اس کے غیض وغضب اور غم واندوہ کی تجسیم بھی۔ یہ خبر بھی دلچسپ ہوگی کہ یہ وہی زیوس ہے جس کی تخلیق Euhemerus کی Sacred History کے مطابق، بحرِ ہند کے کسی جزیرے پہ ہوئی تھی۔

"Prometheus Bound" میں ہیفیسطس پرومیتھس کو Kankasos پہاڑ پر لے جاتا ہے جہاں اسے زیوس کے حکم کے مطابق سزائیں ملتی ہیں۔ ہیفیسطس متحیر بھی ہے اور مضطرب بھی کہ اپنی ہی نسل کے دیوتا کو وہ ایسی بہیمانہ سزائیں کیونکر دے پائے گا:

''اے Themis کے فرزند! تمھارے جیسے ہی زخمی دُکھی دل کے ساتھ میں تانبے کے ان شکنجوں سے تمھیں جکڑوں گا اور تمھارے جسم کے مختلف حصّوں میں تانبے کی یہ مضبوط سلاخیں پیوست کروں گا اور تمھیں ایسے مقام پر چھوڑ آؤں گا کہ تم کسی انسان کو نہ دیکھ پاؤ گے، نہ ہی ان کی آوازیں سنو گے بلکہ سورج کی گرم کرنیں تمھاری جِلد کی رونق تم سے چھین لیں گی۔ Nyx (رات) کو دیکھ کر خوش ہو گے تم لیکن ہر بدلتے لمحے کے ساتھ اب تمھیں درد کا نیا احساس ہوگا جو تمھارے جسم کو توڑ ڈالے گا اور کوئی بھی انسان تمھیں آزادی دلانے نہ آئے گا کہ انسانوں

کی نسل کے ساتھ مہربانیوں کا ہی تو نتیجہ ہے کیونکہ تم نے خداؤں کی دُنیا تج کر
انسانوں کو فوقیت دی اور اس لیے سزا تمھارا مقدر بنی۔"

ہر تازیانے کے ساتھ ہیفیسطس کہتا: تمھاری اذیتیں رُلاتی ہیں مجھے۔

ہیفیسطس، زیوس، پرامیتھس / پنڈورا غالب کے یہاں عاشق، محبوب اور رقیب کی آرکٹائپل تماثیل بن جاتے ہیں جن کے مطابق روشنی کی حفاظت اور روشنی کی جستجو ازل سے انسان کا مقدر ٹھہری۔

شکیل الرحمٰن نے مانی کو غالب کے ذہن کا حسّی پیکر کہا ہے۔ جس طرح مانی نے اپنی مصوّری کو معجزہ تصور کرتے ہوئے دعویٰ نبوت کیا تھا اسی طرح غالب بھی اپنی شاعری کو مصحف آذر نفس کہتے ہیں۔ غالب نے تو یہ بھی کہہ دیا کہ وہ نسخۂ ارژنگ ان کا ہی ہے:

فارسی بیں تابدانی کاندر اقلیم خیال
مانی و ارژنگم و آن نسخہ ارتنگ منست

مانی کا پیکر غالب کے لیے روشنیوں کے سفیر کا استعارہ ہے:

"مانی کا حسّی پیکر انھیں ایک بڑے مصوّر کا امیج بھی دیتا ہے اور روشنیوں کے سفیر کا استعارہ بھی عطا کرتا ہے۔ ان کی جمالیات میں مانی بھی جمالیاتی تجربوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے۔ اس کی فنکاری کی عظمت کے احساس ہی سے مصوّری کا ایک اعلیٰ ترین اور افضل ترین معیار لاشعور سے اُبھرتا ہوا محسوس ہونے لگتا ہے۔" (۳:۱۸۲)

زرتشت اور مانی غالب کے آریائی لاشعور کا قیمتی سرمایہ ہیں، اور غالب خود اسی سلسلے کی کڑی ہیں:

نقش رنگینی سعیٔ قلم مانی ہے
یہ کمر دامنِ صد رنگ گلستاں زدہ ہے

مانی کے قلم کی الہامی کیفیت سے ہم واقف ہیں۔ اس کی رفعت و عظمت کا احساس دلاتے ہوئے شکیل الرحمٰن کہتے ہیں:

صد رنگ گلستاں کہہ کر غالب نے اس تصویر کا حسن اور بڑھا دیا ہے، جسے وہ دیکھ رہے ہیں۔ 'صد رنگ گلستاں' کو مانی کے تخیل اور اس کے قلم سے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ نقش میں جو صد رنگ گلستاں ہے ان کے جلوؤں سے مانی کے تخیل اور اس کے قلم کی عظمت اور رفعت کا احساس پیدا ہوا

ہے۔" (۳:۱۸۶)

یہ غالب کا سومنات خیال ہے۔ پیرہن میں شررِ طوُر کا غبار رکھنے والا یہ شاعر اس نسبت کی وجہ سے ہی اپنے وجود کو آگ کا متحرک پیکر کہتا ہے جس کی تشکیل زیوس کی آگ سے ہوئی ہے:

از بروں سو آبم اما از دروں سو آتشم
ماہی ارجوئی سمندر یابی از دریائے من

اور جب غالب کہتے ہیں:

جس کے حیرت کدۂ نقشِ قدم میں مانی
خون صد برق سے باندھے بہ کف دست نگار

تو نقشِ قدم کے طلسم کدہ کو پیش کرنے کے لیے سینکڑوں برق کے لہو سے تر بتر مانی کا وہ ہاتھ نگاہوں کے سامنے اُبھرنے لگتا ہے۔ اس میں، بقول شکیل الرحمٰن سینکڑوں بجلیوں سے لہو نچوڑنے کی پراسرار کیفیت ملتی ہے:

"محسوس ہوتا ہے جیسے تمام بجلیاں باطن میں کوندرہی ہیں اور فنکار اپنے باطن کی کوندتی بجلیوں سے لہو نچوڑ رہا ہے اور ان سے اپنے تخلیقی عمل میں مصروف ہے۔ برق کی طرح بے تاب وجود کا لہو ہے جو ابلاغ کی صورت میں بار بار جلوہ گر ہو رہا ہے۔" (۳:۱۸۶-۱۸۷)

رُوح اور مقدس آگ کا یہی پیکر زیوس ہے جو غالب کا عبدالصمد ہے جسے شکیل الرحمٰن نے آتش کا آرکٹائپ کہا ہے۔ یہ علم و عرفان کی روشنی بھی ہے اور نسلی برتری کا علامیہ بھی۔ اس پیکر کے ذکر سے غالب نے انفرادی لاشعور کی اس پرواز کا احساس دلایا ہے جو اسے زرتشت و مانی و زیوس کی فکری سلسبیلوں تک پہنچا دیتی ہے اور پھر اجتماعی لاشعور کے بیش بہا پیکر اس آرکٹائپ کی وجہ سے پرنور ہو جاتے ہیں۔ یہ آتشیں حسیاتی پیکر خود غالب کے وجود کا حصہ ہے جس کی تخلیق ان آریائی آتشیں لہروں سے ہوئی:

"ہرمزد (عبدالصمد) غالب کی سائیکی کا ایک آتشیں پیکر تھا جس کی ایک خارجی صورت اس طرح نمایاں ہوئی تھی — آتش اور بلندی یا رفعت کے آرکٹائپ نے اس کی تخلیق کی تھی۔ ہرمزد غالب کے ہمہ گیر آریائی لاشعور اور ان کے جذبہ و احساس کی تصویر تھا۔ ان کی شخصیت کا ایک آئینہ۔" (۲:۱۵۶)

مُلّا عبدالصمد زرتشت بھی ہے، مانی اور زیوس بھی اور اسی پیکر میں پرامیتھس کی آگ کا رقص بھی شامل ہے۔

عرفا (Gnostics) کا عقیدہ ہے کہ اوّلین انسان تاریکی کی غذا نہیں بنا لیکن آگہی کی انثیٰ صورت Sophia-Achamoth کا احصار ہوا تھا۔ اوّلین انسان احرار ہیں اور روشنی یا مقدّس آگ کے مذکر عناصر کا استعارہ بھی۔

سوفیا انعکاس کے عمل کی وجہ سے اور اپنی ضرورتوں کی بنا پر تیرگی کی دُنیا میں داخل ہوئی تاکہ مبرور ہو سکے۔ حالانکہ یہ اس کے لیے اذیت ناک عمل ثابت ہوا۔ مانی نے اوّلین انسان کو تیرگی کی طاقتوں پر اختیار حاصل کرنے کے لیے چارہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس کے تصوّرات میں اوّلین انسان کا احصار دراصل نفس کا محصور ہوتا ہے۔

Titus of Bostra میں اوّلین انسان کے لیے رُوح کا لفظ مستعمل ہے۔ رُوح، نفس اور اوّلین انسان سب ہمہ گیر لاشعور کا اشارہ کرتے ہیں۔

عرفا کہتے ہیں (Irenaeus کے مطابق) کہ عرش پر موجود سوفیا کا انعکاس اپنی ضرورتوں (مخالف قوتوں کو مغلوب کرنے کی خواہش) سے مجبور ہو کر Pleroma (نورِ حقیقی) سے جدا ہو گیا اور تیرگی میں ضم ہو کر غم واندوہ کی غذا بن گیا۔ تیرگی کو لامکاں کے خالی زماں کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ Pleroma کی روشنی سے جدا ہونے کے بعد سوفیا کسی صورت یا ہیئت سے ماورا رہی۔ اس کا شعور بھی مرکزِ ذات سے الگ ہونے کے بعد مفلوج ہو گیا۔ کرائسٹ سے اس کا صدمہ دیکھا نہ گیا۔ وہ اس کے سامنے ظاہر ہوئے تاکہ اسے صورت (طبعی) عطا کر سکیں۔ اس صورت کی حیثیت صرف کسی مادّہ کی تھی، جو شعور سے عاری تھا۔ بعدازاں کرائسٹ اپنے مرکز Pleroma کے پاس منعطف ہوئے اور سوفیا کو اس کے حال زار پہ چھوڑ دیا۔ شعور نہ تھا (وہ اپنے متفرد پیکر کو نہ پہچان سکی) لیکن اس کی حِس بیدار تھی جس کی وجہ سے روشنی کے پیکر سے جدائی اور انعطاف کی حسرتیں اذیت میں مبتلا کرنے لگیں۔ عرفا کہتے ہیں کہ جو دُکھ اس کے وجود کا حصّہ بنا اس سے ہی مختلف جذبات مثلاً صدمہ، اُداسی، خوف، اندیشہ، وحشت، ہجر، شوق، حسرت کی نمود ہوئی۔ وہ کبھی روتی، کبھی ہنستی۔ عرفا نے انھی تاثرات سے دُنیا کی تخلیق کے عمل کو سمجھایا ہے۔

شکیل الرحمٰن کی نگاہ میں غالب سوفیا کے ازلی کرب اور اس کی وحشتوں کے اسی تجربے کا حصّہ بن جاتے ہیں۔

چراغانِ خیال

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرم نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

○

غالب کے نسلی تجربے کے تمام پہلوؤں میں آتش کی کلیدی اہمیت ہے۔ شکیل الرحمٰن کی فکر کا کمال یہ ہے کہ غالب کو اس شکل میں محسوس کیا گیا جو خود غالب کو بھی عزیز ہے۔ اُردو کے تنقیدی سرمایے میں علم کے بحرِ ذخار تو ہیں لیکن بصیرت و آگہی کے یہ نقوش خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کو غالب کے ذریعہ، ان کے ہی لفظوں اور تجربوں کی مدد سے حواس کی گرفت میں لیا ہے۔ اس کی وجہ سے جو اوّلین تاثر قائم ہوتا ہے وہ یہ ہے کہ غالب کی شاعری آتشِ مقدّس اور لہو کا سیل بے پایاں ہے، آگ اور لہو کا دریا ہے۔ اس آگ کی تپش اور لہو کی تمازت کے بغیر غالب ہماری فکری جافریوں سے ہمیشہ پھسلتے رہے ہیں۔

غالب کے اشعار میں ہی ہمیں وہ زاویے نظر آجاتے ہیں جن کے تحت غالب کی شاعری اپنا مطالعہ چاہتی ہے:

عمر ہا چرخ بگردد کہ جگر سوختہ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

پیکرم از خاک و دِل از آتش است
روشنیٔ آب و گل از آتش است

از بروں سوآبم اماں از دروں سوآتشم
ماہی از جوئے سمندر یابی از دریائے من

بینم از گداز دِل در جگر آتشے چو سیل
غالب اگر دم سخن رہ بہ ضمیر من بری

آتش چکد ز ہربُن مدیم اگر بفرض
ذوقم بخود قرار گل و گلستاں دہد

رگ سنگم شرارے می نویسم
کف خاکم غبارے می نویسم

پچھلے صفحات میں جن تجربوں کا تذکرہ کیا گیا، یہ اشعار ان کی رفعت کی بہت ہی جلیل و جمیل تصویریں ہیں جنھیں غالب کی سائیکی نے خلق کیا ہے۔ تجربوں کے اس رفیع پہلو کی تفہیم کے بغیر غالب کی شناخت نہیں ہوسکتی۔ یہ غالب کا خلقی ترنم ہے جس کے آہنگ سے شکیل الرحمٰن کی تنقید بالیدہ و بارآور ہوئی ہے۔

آتش تزکیۂ نفس اور تصفیۂ قلب کا زبردست استعارہ ہے۔ شعلے پیکروں میں ڈھلتے ہیں اور ان کی تمازت وجود کو کندن بناتی ہے، تقدیس عطا کرتی ہے۔ شعلے اُوپر اُٹھتے ہیں تو دُعا کے لیے اُٹھے کانپتے ہاتھ بن جاتے ہیں۔ آتش سے وابستہ آرکٹائپل تماثیل سے قطع نظر کیجیے تو یہ غالب کی تخلیقی توانائی کی بے پناہ قوت کا اشارہ ہے۔ اس کی نمود کی وجہ ان تہذیبی اقدار کا مُنا بھی ہے جنھیں خود غالب اور ان کے بزرگوں نے خونِ جگر سے سینچا تھا۔ غالب کے لیے یہ کمھلائی تہذیب کی ازسرنو بازیافت کی علامت ہے جس کی وجہ سے ان کا دِل خون ہوا، اور آنکھوں نے لہو ٹپکائے:

> ''آتش کے پیچھے تجربوں کی ایک بڑی دُنیا آباد ہے۔ اس امیج سے غالب کے جمالیاتی تجربوں کا ایک اہم پہلو روشن اور واضح ہوجاتا ہے۔ اس امیج اور آرکٹائپ نے مختلف موضوعات اور مختلف تجربات کو حرارت اور نئی معنویت دی ہے، لمحاتی تجربوں کو روشن کیا ہے، شاعری کو جلوۂ صد رنگ بنایا ہے اور تہذیب کے لٹنے کے غم میں آفاقیت پیدا کی ہے۔'' (۲:۲۱)

غالب کا احساسِ ذہن اس تہذیبِ رفتہ کے دفینے کو زندگی عطا کرتا ہے تو ان کے کرب سے خود بھی مبتلائے اذیت ہوجاتا ہے۔ غالب جس تہذیب کے زائیدہ، پروردہ اور علامت تھے اس کی نوعیت سے متعلق شکیل الرحمٰن نے اپنے تصوّرات کا اظہار کرتے ہوئے اسے غالب کی تخلیقی تہذیبی شخصیت کا منبع کہا ہے:

> ''ہندوستان میں جس نئے تہدار اور ہمہ گیر نظامِ جمال کی تشکیل ہوئی اس میں وسط ایشیا، چین، ایران، عراق، ترکی، مصر اور دوسرے کئی ملکوں کی اعلیٰ اور افضل روایات شامل تھیں۔ مرزا غالب کے تہذیبی اور ذہنی پس منظر اور ان کی تہذیبی شخصیت کے مطالعے میں ان جمالیاتی روایات اور تجربات کی بڑی اہمیت ہے۔ انھوں نے ان سے شعوری اور لاشعوری رشتہ قائم کر رکھا تھا اور اس کی نوعیت تخلیقی تھی۔'' (۳:۱۶۷)

شکیل الرحمٰن کا یہ تصوّرِ غالب کی شخصیت کی تعمیر کا بہت ہی واضح اور محکم رجحان پیش کرتا ہے۔ بین تہذیبی روایات کا نتیجہ ہے کہ شکیل الرحمٰن جب غالب کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہر تہذیبی روایت کی قندیلیں روشن ہونے لگتی ہیں اور ایک تجربہ کئی شناسا اور مانوس تجربوں کو جنم دینے لگتا ہے:

> ''حسن کا احساس انھیں اکثر چین کے نگار خانوں میں پہنچا دیتا ہے اور بڑی تخلیقی فنکاری کا تاثر مانی کے پیکر کو مجسم کر دیتا ہے۔
>
> مرزا غالب ہمہ گیر اور تہدار ہند مغل تہذیب اور اس تہذیب کی جمالیات کی تابندہ علامت ہیں۔ اسی تہذیب نے ان کی شخصیت کی تشکیل کی ہے اور اسی تہذیب کی جمالیات نے انھیں وژن عطا کیا ہے۔
>
> ہند مغل تہذیب اور اس کی جمالیات کا تخلیقی رشتہ وسط ایشیا اور خصوصاً ایران کی فنی روایات سے انتہائی گہرا تھا۔ دو بڑے جمالیاتی نظام کی خوبصورت آمیزش برِصغیر کی مٹی پر ہوئی تھی اور غالب اس آمیزش کی علامت تھے۔'' (۳:۱۶۷)

ایران کی تہذیب متغائر یا متفرد تہذیب نہ تھی، بلکہ کوئی بھی تہذیب تنہا کوئی شناخت قائم نہیں کرتی۔ ذمہ دار تہذیبیں مشروط تہذیبی روایات کی پاسداری کرتی ہیں۔ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، تاریخ کے سفر میں آمیزشیں ہوتی رہتی ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ ہر تہذیب مرکّب در مرکّب ہوتی ہے۔ تہذیب کی طرح جمالیات بھی خالص نہیں ہوتی۔ ہندوستانی جمالیات بھی خالص نہیں ہے، مغل جمالیات بھی خالص نہیں ہے۔ شکیل الرحمٰن نے جس ایرانی تہذیب کی آمیزش کا تذکرہ کیا ہے اس میں یونانی، عراقی، عربی، ترکی و تاتاری اور مصری روایات بھی شامل ہیں۔ اس آمیزش کو شکیل الرحمٰن نے تہذیب کا حسن، اس کا جمال کہا ہے۔ تہذیب کی ہی مانند مغل جمالیات مسلمانوں کے ہزار برسوں کے تجربوں کی ایک عظیم تر علامت ہے جس کا

رشتہ ایک جانب وسط ایشیا کے فنی اور جمالیاتی تجربوں سے ہے اور دوسری طرف اسلامی تہذیب و تمدن کے اس سفر سے کہ بقول شکیل الرحمٰن جس کے سنگ میل کوفہ، بصرہ اور ہرات، دمشق اور بغداد، تبریز، سلطانیہ اور قاہرہ وغیرہ میں نصب کیے گئے۔ اسی طرح اس کا رشتہ ہندوستان کے ان مسلمانوں کے جمالیاتی تجربوں سے بھی ہے جو مغلوں سے قبل آئے، اور بدھ اور ہندو فنونِ لطیفہ سے بھی کہ جس کی آفاقیت کا احساس مسلمان فنکاروں کو شدّت سے ہوا۔

تہذیبوں کی اس آمیزش و آویزش نے ایک ایسے نظامِ جمال کی تخلیق کی جو غالب کے لیے ذات کی وسعت کے جمالیاتی اظہار میں معاون ثابت ہوا۔ اس نظامِ جمال کو شکیل الرحمٰن نے ہمہ گیر اور تہدار جمالیاتی نظام کہا ہے۔ اس کی انفرادیت بلکہ اس کی عظمت کا تعین کرتے ہوئے آپ لکھتے ہیں کہ:

> ''اسلام نے نور اور تحرک کو ایک نئی صورت میں جلوہ گر کیا اور انسان کے پچھلے تمام تجربوں سے رشتہ قائم کر کے ان کی معنویت کو ایک نئے انداز سے اُجاگر کیا۔ نو فلاطونیت، ثنویت، ویدانت، غرض ایسے تمام فلسفے اور مذاہب اپنے ایسے تصوّرات کے ساتھ شامل ہو گئے اور خود اس تصوّر یا ان دونوں تصوّرات میں فلسفیانہ اور مذہبی تصوّرات کی آویزش کا ایک طویل سلسلہ قائم ہو گیا۔ مسلمانوں نے ماضی کے ایسے تمام سرچشموں سے شعوری اور غیر شعوری طور پر رشتہ قائم کیا اور اپنے نظامِ جمال کی نئی تشکیل کی...... ایک ہمہ گیر اور تہدار جمالیاتی نظام کی یہ دو بنیادی قدریں خود آمیزش و آویزش سے روشن تر بنی ہیں۔ جمالیاتی تہذیب، آویزش اور آمیزش سے ہی مرتّب ہوئی ہے۔ جمالیات کا یہ وہ عظیم سرمایہ ہے جسے لے کر مسلمان ہندوستان آئے تھے اور یہاں کے روشن اور متحرک تصوّرات اور تجربات سے ان کی خوبصورت آمیزش ہوئی تھی۔'' (۳:۳۷۹)

غالب کا تہدار آریائی لاشعور جب اس تہدار جمالیاتی نظام کا حصّہ بن کر شعور کو اس سے مختص تہذیب کے لٹنے کا احساس دِلاتا ہے تو سائیکی میں نئی زندگی پا کر اس نظامِ جمال کی حسین صورتیں اپنے جلوؤں سے آگ روشن کر دیتی ہیں۔ ہر پیکر میں غالب چونکہ اپنا ہی عکس پاتے ہیں اور پیکروں کو بھی اپنا ہی عکس پاتے ہیں، اس لیے وہ انانیت کی حد تک خود پرست ہو جاتے ہیں۔ وہ

خودکو بجاطور پر اس تہذیبِ رفتہ کی انتہائی مؤثر علامت سمجھتے ہیں:

غالب چو شخص و عکس در آئینہ خیال
باخویشتن یکے و دوچار خودیم ما

رنگہا چوں شد فراہم مصرفے دیگر نداشت
خلد را نقش و نگارِ نسیاں کردہ ایم

آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے کہ معرضِ اظہار میں آوے

بینم از گداز دِل در جگر آتشے چوسیل
غالب اگر دم سخن رہ بہ ضمیر من بری

ہے آدمی بجائے خود اِک محشرِ خیال
ہم انجمن سمجھتے ہیں خلوت ہی کیوں نہ ہو

شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعری کو اس بڑی تہذیب کی جمالیات کا نہایت ہی تابناک اور روشن حصّہ کہا ہے۔

عجم کی لٹی ہوئی دولت ایک آہ وفغاں کی صورت میں ان کے یہاں موجود ہے۔ یہی غالب کی بت شکنی اور ان کی تشکیک کا سبب بھی بنتی ہے۔ وہ عرب کو موردِ الزام ٹھہراتے ہوئے کہتے ہیں کہ اس نے عجم سے اس کی قدروں اور تجربوں کی عظیم دولت کو چھین لیا۔ یہ ان کے تخلیق کے خلیوں کی آواز ہے جو عجمی مٹی پر بالیدہ ہوئے تو آتش کدے کے اسیر ہوگئے:

> ''غالب کے باطن کے آتش کدہ کے جلال و جمال کا اندازہ کیا جاسکتا ہے...... غالب نے محسوس کیا کہ عجم کا آتش کدہ جل گیا تو اس کی آگ ان کی رُوح اور نفس میں جذب ہوگئی۔ ان کی سانس آتشیں ہوگئی۔ ان کی رُوح اور سانس عجم کے آتش کدے کا آئینہ ہے۔'' (۲:۲۹)

غالب کا اشارہ زرتشتی، مانوی اور ویدک اقدار و تجربات کی جانب ہے۔ غالب کو بھی یہ احساس بہر حال ہے کہ تہذیبی قدریں خالص نہیں ہوتیں۔ وہ بس یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عربوں کی ہندوستان

میں آمد اور عربوں کے علوم وفنون کے ایران پر اثرات کی وجہ سے وہ آریائی اقدار لمحہ نامیاتی اعتبار سے مسخ ہوتی گئیں یعنی ان میں آمیزشیں ہوتی گئیں۔ دوسری جانب شکیل الرحمٰن نے یہ صراحت کی ہے کہ غالب کی تشکیل وتعمیر ان آمیزشوں میں ہی ہوئی۔ اس لحاظ سے غالب کے اس تصوّر کے سلسلے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ چونکہ غالب کو (شعوری طور پر) عجمی اقدار زیادہ محبوب تھیں اس لیے انھوں نے عربوں کے اثر کو قابلِ اعتنا نہ جانا۔ تراشیدگی اور پرستیدگی کے جن رجحانات کی آبیاری غالب نے کی ہے ان کے لیے عربی تہذیب (بمعنی اسلامی تہذیب) کے دامن میں کچھ نہ تھا۔ غالب تو سائیکی کے بنائے ہر نقش کو سجدہ کرنے کے لیے تیار بیٹھے ہیں۔ چونکہ عجمی روایات بھی متفرد نہ رہیں، اس لیے غالب کی شعری تفکیر اور متذکرہ خیال کو ایک خوبصورت تضاد ہی کہنا چاہیے۔

عجم کا یہی آتش کدہ غالب کے پس کوچے میں روشن ہے جس سے محشرِ خیال کی نمود ہوتی ہے۔ اس گمشدہ بہشت کے پیکروں کو ڈھونڈ ڈھونڈ کر وہ اس میں رنگ بھرتے ہیں۔ اسی نقطۂ نظر کے تحت شکیل الرحمٰن نے غالب کی آذر نفسی کو ان کی تخلیقی اور تخیلی فکر کی کلید تصوّر کیا ہے:

> ''ان کے تغزل کی رُوح اسی لیے مختلف ہے...... اس میں عجم کے بت خانے کے ناقوس کا باطنی آہنگ ہے — اور بت خانے کا یہ ناقوس ایک پوری تاریخ کی علامت ہے۔ ایک بڑی اور تہہ دار تہذیب کی رُوح کی آواز ہے جس کی قدروں اور تجربوں کی تاریخ عظیم تر ہے۔'' (۲:۲۹)

غالب ہر تجربے کو، پیکر کو، تمثال کو اس آتش کدے کا جز بنالیتے ہیں۔ غالب کی تراکیب وتماثیل پر غور کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہ احساس غالب کے لیے کیسی عظمت اور کس قدر اہمیت رکھتا ہے۔ شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کے فن کا نقطۂ ارتکاز یہ ہے کہ انھوں نے اس تہذیب کے ساتھ ہی عربی اور سامی روایتوں سے مختص تماثیل کو بھی اپنے تخلیقی تجربے کا جز بناتے ہوئے مذاہب، اسطور اور قصص کی پراسرار روایات سے تخلیقی رشتے کو استوار کیا ہے۔ یہ غالب کی تہذیبی شخصیت کا اہم ترین پہلو ہے:

> ''اُردو ادب میں ایسی تخلیقی فکر نہیں ملتی کہ جس میں علم، تخیل، جذبہ اور تاثر سب ایک دوسرے میں جذب ہوں۔ ایسے اجتماعی اور نسلی لاشعور کی مثال نہیں ملتی جو صدیوں کے تجربوں کی روشنی اور رنگوں کی آمیزش سے رمز وایما اور علامات وتماثیل

سے ایسی کائنات خلق کردے کہ کلام کی تاثیر اپنی جگہ قائم رہے اور ذہن صدیوں کے تخیلات سے رشتہ قائم کر لے۔ غالب کی فکر کی توانائی اور ان کے تخیل کی بلندی کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ وہ اپنی تہذیب کی بے پناہ گہرائیوں میں جڑیں پھیلائے ہوئے ہیں۔" (۳:۱۲۰)

غالب کے یہاں ان تماثیل کا رقص اتنا شدید ہے کہ ان سے متحرک احساسِ جمال کی عظمت کی خبر ملتی ہے:

"غالب کی تمثالوں اور علامتوں کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ خیال، پیکر اور احساس تینوں تلازموں کے عمل میں ایک دوسرے سے جذب ہو جاتے ہیں اور تلازموں کا فطری عمل جاری رہتا ہے۔ شاعر کے دروں بیں تجربوں میں اظہار کا تحرک بھی شامل رہتا ہے۔ دونوں کو علیحدہ نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی سطح پر جذبے کی پہچان بھی اسی طرح ہوتی ہے۔ جب کسی تجربے کا اظہار ہوتا ہے تو ایک یا ایک سے زیادہ پیکر اس طرح روشن ہو جاتے ہیں کہ اکثر چراغاں کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور ایک ساتھ کئی جہتیں اُبھر آتی ہیں۔" (۳:۱۲۲)

یہ کیفیت شکیل الرحمٰن کے تنقیدی وژن کی غمازی کرتی ہے جو یہ باور کراتی ہے کہ ان روایات کے بے پناہ تحرک سے غالبیات میں تخلیقی فینتاسی کی تخلیق کا اعلیٰ معیار قائم ہوا ہے:

"غالب کے لمسی اور نفسی احساسات جتنے گہرے ہیں اس کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ ان کا تخلیقی وجدان حد درجہ تصعیدی (Subliminal) ہے جو ارتفاع کا ایک اعلیٰ معیار قائم کرتا ہے۔ یہ ان کے اسی وژن کا کرشمہ ہے کہ ان کے پیکر تصعید کرتے ہیں۔ یہ وژن لاشعور کی گہرائیوں میں فینتاسی سے جڑا ہوا ہے۔ صدیوں کے تجربوں سے رشتہ قائم کر کے اپنے شعری تجربوں کو مرتفع کرنے کا پُر اسرار تخلیقی عمل اس لحاظ سے بھی قابلِ غور ہے کہ جانے کتنے مختلف تجربوں اور قدروں کی شکست و ریخت اور نئی تنظیم و ترتیب کا سلسلہ جاری ہے۔" (۳:۱۲۲)

شکیل الرحمٰن نے غالب کے ان صدہا پیکروں اور تماثیل کی نشاندہی کی ہے جن کی مدد سے ہم ان کی ذات کی انجمن کی محشر خیالی کا اندازہ کر سکتے ہیں۔ ان میں تنویمی پیکر ہیں، مرکّب پیکر بھی، کلی پیکر اور فریب نظر کے پیکر بھی جو تماثیل کے تمام حسوں کو بدرجۂ اتم متاثر کرتے ہیں۔ ان

میں غالب نے بطور خاص حرارت، حرکت، لمس، بصارت اور تشنگیٔ شوق کی تمثال کی منفرد دُنیا آباد کی ہے جس کے تجربوں کے تلازموں میں شاندار معنوی تبدیلی، معانی کی تقلیب و تحریف کے مختلف ابعادی اور مختلف جہاتی پیکر آباد ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کی تراکیب سے اُبھرنے والے پیکروں کو حرکت و آہنگ سے فعال پیکر بھی کہا ہے جن کی جامد صورتوں کا احساس قائم نہیں رہتا:

"ان کا اپنا داخلی آہنگ ہے اور یہ سب متحرک ہیں۔ انھیں ہم ان کی اپنی جامد صورتوں سے بہت آگے حرکت اور آہنگ اور روشنی اور آواز کے ساتھ پاتے ہیں۔ جس طرح آدم نے شجرِ ممنوعہ کے پھل کو چکھتے ہی یہ محسوس کیا تھا کہ سامنے روشنی کے بہت سے دائرے اُبھر رہے ہیں اسی طرح شاعری کی تخلیقی علامتوں اور پیکروں اور استعاروں اور ترکیبوں سے قاری کے سامنے روشنی کے بہت سے دائرے اُبھرنے لگتے ہیں۔ شاعر روشنی کے بہت سے رازوں کو محسوس کر کے ایسی ترکیبوں اور علامتوں کی تخلیق اپنے جمالیاتی لاشعور سے کرتا ہے۔ ہم اس طرح اس کے وجدان سے بہت نزدیک ہو کر تجربے کی معنویت کے پیشِ نظر اپنے طور پر بہت سے روشن اور تابناک دائروں اور حلقوں کو شدّت سے محسوس کرنے لگتے ہیں۔" (۲:۲۵۸)

ان ترکیبوں کی بنیاد پر انھوں نے ان کی دو اقسام کا تعین کیا ہے۔ ترکیبوں کی پہلی قسم تو وہ ہے جس کی تشکیل عام مشاہدوں سے ہوتی ہے اور جو کئی رُخوں کو پیش کرتی ہے۔ انھیں پیکر کہا گیا۔ ان کی دوسری قسم غالب کے گہرے مشاہدے اور باریک بینی کی ہزار ہا اکائیوں کے استعاروں کی صورت میں سامنے آئی ہے۔ یہ سائیکی اور وجدان کو شدّت سے نمایاں کرتی ہے۔ ان پیکروں سے غالب نے آگہی عطا کی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے انھیں پیچیدہ پیکر کہا ہے۔ غالب کے آریائی لاشعور کی کرشمہ طرازیوں کی وجہ سے ایسی تماثیل، استعارات و علامات کی تعداد زیادہ ہے، اور ان کی گرفت سے ہی غالب کے ذہن تک رسائی ہوتی ہے۔ ان کی اہمیت کی جانب اشارہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"یہ سب صرف تجریدی صورتوں کا کھیل نہیں ہے۔ تجربوں کی ترسیل اور ابلاغ کے لیے ایسی جمالیاتی ہیئت کی ضرورت ہے۔ ان سے احساس اور جذبہ گہرائیوں میں پہنچ جاتا ہے۔ بہت سی چھُپی ہوئی حقیقتوں اور حسّی کیفیتوں کی طرف یہ مکمل اور بھرپور

اشارے ہیں۔ ہم ان تمثال اور پیکروں کے ساتھ نروس رِفلکس سے اور آگے بڑھ جاتے ہیں۔ سائیکی میں فعال قوّتوں سے جو تصویریں اور صورتیں بنی ہیں، ان کی یہ گہری اور پر معانی پرچھائیاں ہیں۔ ان صورتوں کے پیچھے سائیکی، وجدان اور آگہی کی قوّتیں اور لہریں موجود ہیں جو شدّت سے محسوس ہوتی ہیں۔ (۲:۲۶)

غالب کے تمام پیکروں میں آتش یا اس کے تلازمے کی موجودگی محسوس کی جا سکتی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعری کے ان سحر آمیز اجزائے ترکیبی کو شعور کی گرفت میں لیا ہے۔

ہوسِ شعلہ

عمر ہا چرخ بگردد کہ جگر سوختۂ
چوں من از دودۂ آذر نفساں برخیزد

○

شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی غالب کے ذہن کے ترفع کو ان کے تہذیبی نگار خانے کی جمالیات کے پس منظر میں محسوس بنانے والا بے مثل رجحان ہے۔ شکیل الرحمٰن کے تصوّرات میں غالب کے آریائی لاشعور اور آتش کو فکری دھارے کی بنیادی جمالیاتی علامت کی حیثیت حاصل ہے۔

غالب کو اپنی آذر نفسی پہ بڑا ناز ہے اور شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ اس احساس نے ہی ان کے انفرادی اور نسلی تجربے کو جلال و جمال کے وہ پیکر عطا کیے ہیں جن سے ان کے فکری نظام کا سحر معنوی بالیدہ ہوا ہے۔ غالب کے اشعار شعلوں، شراروں کا وحشت انگیز، ہیجان خیز اور پُراسرار رقص ہیں جن میں جلا کر راکھ کر دینے کی صلاحیت بھی ہے اور خودسوزی کا کرب بھی۔ یہ رقصِ شعلہ حیات بخش اور سرور انگیز بھی ہے۔ شعلہ، برق، شرار، تپش، دود، آفتاب، قیامت، لہو، جلالِ جمال اس رقص کے جلال کے معنی خیز استعارے ہیں، اور چراغ، شمع، شوق، حسرت، آئینۂ رفتار، دریا، موج، تماشا، جنوں، طوفان، جوش، فسوں، بے تابی، ویرانی، بیاباں اور جمالِ جلال رقص کے جمال کی کیفیات کے استعارے ہیں جن میں احساس نشاط بھی ہے، حزن و الم بھی، شوخی و طنازی بھی:

> ''آتش کے پیچھے تجربوں کی ایک بڑی دُنیا ہے۔ اس امیج سے غالب کے جمالیاتی تجربوں کا ایک اہم پہلو روشن اور واضح ہو جاتا ہے۔ اس امیج اور آرکٹائپ نے مختلف موضوعات اور مختلف تجربات کو حرارت اور نئی معنویت دی ہے، لمحاتی تجربوں کو روشن کیا ہے۔ شاعری کو جلوۂ صد رنگ بنایا ہے اور تہذیب کے لٹنے کے غم میں آفاقیت پیدا کی ہے۔ اس آرکٹائپ نے جو بصیرت عطا کی ہے اس کی مثال اُردو

> شاعری میں نہیں ملتی۔'' (۲:۲۱)

کسی بھی عظیم شاعر کی طرح غالب کو بھی اپنے لاشعور میں دفن تجربوں کے اس خزانے کا علم ہے۔ انھیں خوب احساس ہے کہ ان کے ذہن کی سلوٹوں میں کسمساتے پیکروں کے سبک بدن رنگ و نور میں ڈوبے ہیں۔ آرکٹائپل تماثیل کے سلسلوں کے جاگتے ہی یہ پیکر انفرادی طور پر روشن اور تابناک ہو جاتے ہیں۔ مخصوص پیکروں اور علامتوں کے مستقل متحرک رہنے کی وجہ سے یہ صورتِ حال نمودار ہوتی ہے کہ ان سے مختص تمام اجتماعی تجربے خود کو محسوس بنانے کے لیے بے قرار ہو جاتے ہیں۔ مرزا کے یہاں اس احساس کی شدّت کا نتیجہ ہے کہ:

> ''باطن میں پوری کائنات اپنے جلال و جمال کے ساتھ سمٹ آئی ہے۔ فنکار کے اس داخلی زاویۂ نگاہ سے ایک طرف جمالیاتی لاشعور کی پہچان ہوتی ہے اور دوسری طرف اس آتش کدے کی گہری معنویت کا شدید احساس ہوتا ہے جہاں شاعر کے شوق نے جنم لیا ہے۔'' (۲:۲۲)

ع مرادلیست بہ پس کوچۂ گرفتاری کہہ کر غالب نے، بقول شکیل الرحمٰن: اپنے وجدانی اور داخلی علم کی روشنی دی ہے۔ پس کوچہ بیتے اَنگنت زمانوں کے نسلی تجربات کا مدفن اور لاشعور کی تاریک راہداری ہے جو حسّی اور نفسی لہروں کے ارتعاش سے روشنی کی کائنات بن جاتا ہے:

> ''خارج اور باطن کے تجربوں کو جمالیاتی لاشعور ان پیکروں اور تصویروں سے قریب کرتا ہے اور جلال و جمال کی آگ اور روشنی سے انھیں زیادہ متحرک اور بیدار کرتا ہے۔ جمالیاتی رجحان انھیں شعور پر اُبھارتا ہے اور جیسے جیسے یہ پیکر اُبھرتے جاتے ہیں، روشن ہوتے جاتے ہیں اور ایک مکمل تخلیق کی صورت میں ان کی تمام باریکیاں اُجاگر ہو جاتی ہیں۔ سائیکی اور جمالیاتی لاشعور سے شعور تک روشنی پھیلانے کا عمل ہی تخلیق کا عمل ہے۔'' (۲:۲۶)

غالب کی شاعری کے اس پہلو کو اگر نظر انداز کر دیا جائے تو ان کی نفسی صداقت کے عرفان سے ہم قاصر ہوں گے۔ ان کے حسّیاتی تجربوں میں نسلی برتری کا احساس اہم کردار ادا کرتا ہے اور

اس سے ہی غالب کی سائیکی کی تعمیر ہوتی ہے اور ایک منفرد جمالیاتی تجربہ ظہور میں آتا ہے۔ اس احساس کی شدّت نے ہی غالب کے تخلیقی شوق کو مقامِ ارتفاع تک پہنچایا ہے۔

غالب کی عظمت کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ وہ نسلی تجربوں سے وابستہ شوق کے سب مراحل سے بخوبی گزرے ہیں اور خود روشنی کا پیکر بن گئے ہیں۔ ان گزرگاہوں پر انھوں نے جتنے اور جیسے صنم تراشے اور جس طرح خود کو خالق ومخلوق، معشوق و عاشق کی شکل میں پیش کیا، اس سے ان کے خیال کی سطحوں کا محسوساتی رجحان پھیلتے پھیلتے مجرد جمالیاتی رجحان میں ڈھل گیا۔ شوق ہر منزل کی سیر کراتا ہے اور نسلی امتیاز کا وصف یہ ہے کہ جو ہر اندیشہ کی گرمی کی وجہ سے ہر منزل سے پلٹ آتے ہیں، بے اعتنائی کے ساتھ۔ اس طرح جیسے کبھی اس کی جستجو ہی نہ تھی، اور کبھی یہ کہتے ہوئے کہ:

طبع ہے مشتاق لذّت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

نگہِ گرم سے ٹپکنے والی آگ پھیلتی ہے تو دریائے خوں بن جاتی ہے۔ محض آتشِ شوق کے خونِ دِل میں حل کرنے سے سامی، یونانی، مصری اور آریائی روایات کی اتنی قندیلیں روشن ہو جاتی ہیں کہ پیکروں کے اژدہام میں سے ہر پیکر اپنی جانب کھینچنے لگتا ہے۔ آگ عشق اور تقدّس کے امتحان کا استعارہ ہے، خود مقدّس ہے، دیوتاؤں کی محبوب ہے، زندگی اور تہذیب کا استعارہ ہے، خلاّقی کی ندرت اور جلال کی صورت بھی ہے۔ خون اس کی سیّال شکل ہے جس کے جمالیاتی پیکر اور استعارے کے ساتھ زخم، گریہ، ماتم، نالہ، حسرت، آبلہ، فرقت، داغِ نہاں، رنج، درد والم، وحشت، غم پنہاں، لذّتِ الم، چاک جگر، احتیاط وجنوں، جراحت دل، جوش اشک کے مطالعے کو شکیل الرحمٰن نے خاص اہمیت دی ہے۔

آگ خلاّقی کی قدرت کا مظاہرہ کرتی ہے تو لہو تخلیق کے جوہر کی علامت ہے، قربان گاہِ عشق کا استعارہ بھی ہے۔ Osiris کی جستجو میں Isis کے آنسوؤں کا سرخ سیل اور اس سیلابِ عظیم کا استعارہ بھی ہے جو زندگیِ نو کی بشارت تھا۔ آگ Adonis کے لہو کی ندی ہے، زیوس کی ذات ہے۔ غالب کی شاعری میں آگ اور لہو کے مختلف رنگ متنوّع کیفیات کی ترجمانی کرتے ہیں اور محسوسات کی بے پناہ کائنات کی جانب واضح اشارے بھی کرتے ہیں:

"ان کی شاعری میں اسے ایسا جمالیاتی استعارہ کہیے جس سے غم کی جگرکاوی کے احساس کے ساتھ نشاطِ زیست کا بھی احساس ہوتا ہے۔ لہو دیوانِ غالب کا ایک بنیادی حسّیاتی امیج ہے جس سے المیات اور اس کی جمالیاتی قدروں کا مطالعہ بھی ہوسکتا ہے اور شاعر کی آواز کے طلسم اور اس کے آہنگ کی معنویت کا بھی۔" (۲:۵۶)

غالب کا متحرک لاشعور ان نسلی تجربوں کی معنویت کو جذب کرلیتا ہے تو، بقول شکیل الرحمٰن: یہ جمالیاتی تجربے سائیکی کی لہروں سے تصویر بن کر اُبھرتے ہیں۔ اس بنا پر وہ انھیں سرریلسٹ فنکار بھی کہتے ہیں کہ پیکر، تصویر یا امیج ہی غالب کی شاعری کا ابلاغ ہے۔

یہ تصویریں چونکہ آتشِ شوق سے خلق ہوئی ہیں اور ان میں لہو کے رنگ بھرے ہیں، اس لیے ان میں نشاط کے ساتھ ہی جنوں خیزی اور المناکی کی زیریں لہریں بھی موجود ہیں۔ غالب اپنی خودداری سے مجبور ہوکر منزلوں سے لوٹ تو آتے ہیں لیکن ایسے ہر موقع پر وہ لاشعوری طور پر ٹوٹ بھی جاتے ہیں۔ انعطاف ان کی مجبوری یوں بھی ٹھہری کہ لاشعوری تحریکات کی تندی کی وجہ سے انھیں سبھی پیکر محسوس ہونے کے بعد موجِ رنگ کے دھوکے میں معدوم ہوتے ہوئے لگے۔ ان سے جدائی (روشنی سے جدائی) لاشعور میں کسک بن کر گھر کرتی رہی اور لاشعور کے اسٹوڈیو کے تاریک کمرے کی خون آسا سرخ روشنی میں تصویروں میں ڈھلتی گئی۔ یہی کسک ان کی شاعری کا لطیف درد بن گئی۔ یہ اور بات کہ نہ کبھی دامانِ خیالِ یار چھوٹا اور نہ ہی کبھی شوق نے اپنی بلند پروازی، یا مراجعت کی اپنی کوششوں کو تھمنے دیا:

"مرزا غالب کا شوق اپنی آتشیں فطرت میں اضطراب کا ایسا پیکر ہے کہ جس کی مثال اُردو کی بوطیقا میں نہیں ملتی۔ غالب کی جمالیات میں اسی کا تحرک اور اسی کا رقص جمالیاتی قدروں کی تخلیق کرتا ہے۔" (۳:۴۱۱)

عالم طلسم شہر خموشاں ہے سر بہ سر
یا میں غریب کشور بود و نبود تھا

دردمیرا سنبلستان سے کرے ہے ہمسری
بسکہ ذوق آتش گل سے سراپا جل گیا

اور یہ اشعار ملاحظہ فرمائیں:

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوتِ مژگاں کیے ہوئے
پھر بھر رہا ہوں خانۂ مژگاں بخونِ دل
سازِ چمن طرازیٔ داماں کیے ہوئے

یہ مکمل غزل اجتماعی نفسی پیکروں کی تراشیدگی، پرستیدگی اور شکستگی سے عبارت ہے جس میں تجربۂ دیروز کا آہنگ بھی ہے، اس سے وابستہ نشاط و درد، جنون و اضطراب بھی، ہر پیکر میں ڈھل جانے کی اضطراری خواہش بھی اور شعور کو ان پیکروں کے گداز بدنوں کے سپرد کر دینے کی بے قراری بھی۔ ان کی وجہ سے غالب کا جمالیاتی لاشعور تہہ دار ہوتا گیا جس میں جنون و شوق کی المناکیوں نے گلکاریاں کیں۔ شکیل الرحمٰن نے آتش اور لہو سے وابستہ المیہ کی جمالیات کی تفہیم کے لیے تین رجحان پیش کیے ہیں۔ محسوس ہوتا ہے کہ انھوں نے آئینۂ تمثال کی کرچیاں نوکِ مژگاں سے چُنی ہیں اور اس عمل میں خود ان ازلی آفاقی پیکروں کے اسیر بھی ہوئے ہیں۔

المیہ کا پہلا رُجحان یہ ہے کہ غالب کے ظاہر و باطن کو المیات نے جکڑ لیا ہے۔ وہ خود کو المناک تماشا بنا کر پیش کرتے ہیں اور اس سے ہی لطف اندوز بھی ہوتے ہیں۔ المیہ سے عشق انھیں اپنی ذات کا عاشق بنا دیتا ہے اور جب وہ اس کی تہہ داریوں پر غور کرتے ہیں تو انھیں اپنا وجود پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ یہ توسعہ اجتماعی علامتی نظام سے بھی ماورا ہو کر داخلی ویرانی کی متفرد تصویروں میں ڈھل جاتا ہے۔

''زمانے کی شکست و ریخت، عشق کے کچوکے انسان کی تاریخ میں ٹریجیڈی کی کیفیت — ان کے پیشِ نظر تجزیہ کیجیے تو غم ایک محیط اور ہمہ گیر حقیقت نظر آئے گا اور یہ بھی معلوم ہوگا کہ غم کے عرفان نے نشاطِ زیست اور مسرّت آمیز بصیرت کو کس طرح بیدار کیا ہے۔'' (۲:۶۵)

''اس المیہ رجحان کا ایک لطیف پہلو بھی ہے۔ غالب کے حسّی تجربوں میں یہ بات بھی ہے کہ خارجی عناصر مختلف صورتیں بدل کر اس المیہ کردار کو ڈراتے ہیں۔'' (۲:۶۶)

''غالب کے ان المیہ تجربوں کو صرف ایک مخصوص پس منظر میں نہ دیکھیے بلکہ انھیں انسانی زندگی کی سچائیوں کی ابدی کشمکش اور تصادم میں پہچانیے۔ وہی غالب جسے اپنی اذیت ناک زندگی اور مظلومی کا احساس اس طرح ہوا تھا کہ درد سے خونِ جگر اس طرح اُبلے کہ حاکم دادرس کی پلکوں سے ٹپکنے لگے، وہی غالب وجودِ ذات میں زخم سے گرتے ہوئے نمک کو پلکوں سے چنتا ہے۔ بلاشبہ غالب نے تغزل کو منفرد رجحان عطا کیا ہے اور ٹریجیڈی کی ایک نئی ڈکشن بھی دی ہے۔'' (۲:۶۷)

دوسرے المیہ رُجحان کا تعلق حسرت، خواہش، تمنا، شوق اور جنوں سے ہے۔ اپنی ذات سے عشق کی وجہ سے زندگی سے بے پناہ محبت حسن پسندی کے زبردست میلان اور آزادی کی خواہش کے ساتھ ہی نشاطِ زیست کے حصول کے بے پناہ شوق سے یہ رُجحان پنپتا ہے۔ حسرت، لذّت آزار سے تاریکیوں کے سفر کے المناک تجربوں کی واقفیت بھی ہوتی ہے۔ تاریکیوں کا یہ سفر سفرِ شب، Heroic Journey ہے، جو قلب ماہیت کا استعارہ ہے۔ لیکن غالب کے لیے یہ تجربہ بھی نشاطِ الم کی کیفیت کو لیے ہوئے ہے کیونکہ وہ ہر نئے تجربے اور پیکر کے لیے مچلتے ہیں اور پھر اس سے دستبردار ہو جاتے ہیں۔ ایک خواہش کی تکمیل بے شمار نئی خواہشوں اور تمناؤں کو بیدار کر دیتی ہے:

طبع ہے مشتاق لذّت ہائے حسرت کیا کروں
آرزو سے ہے شکست آرزو مطلب مجھے

لذّت آزار کی حسرت جسم و جاں دونوں کو ہے:

''حسرتوں اور تمناؤں کی دُنیا میں ایک ایسے المیہ کردار کی پہچان مشکل نہیں ہوگی جو سسک سسک کر بھی زندہ رہنا چاہتا ہے...... پھر بھی یہ چاہتا ہے کہ سارا حسن اس کے باطن میں سمٹ آئے، اپنے کھوئے ہوئے سائے کو پالے، وصل سے جس کی بے قراری اور بڑھ جاتی ہے۔'' (۲:۶۹)

غالب کے یہاں المیات کی جمالیاتی قدروں کی افزائش میں شکیل الرحمٰن نے ان کی انانیت، انتہا پسندی، آزادی کے تصوّر، حسن پسندی، حسن سے وابستگی، ان کی مجبوریوں اور حسرتوں کی دُنیاؤں کے تصادم کو خاص اہمیت دی ہے کہ ان میں ہی ہر پیکر کو اپنے وجود کا آئینہ بنالینے کی مسرّت آمیز کیفیت پنہاں ہے:

دے داد اے فلک دلِ حسرت پرست کی
ہاں کچھ نہ کچھ تلافیٔ مافات چاہیے

یہ جنوں کا رُجحان ہے کہ اس میں لذّت آزار سے تاریکیوں کے سفر کے المناک تجربے کی کیفیت ملتی ہے۔(۲:۶۸)

حسرت لذّت آزار رہی جاتی ہے
جادۂ راہِ وفا جز دم شمشیر نہیں

سنبھلنے دے مجھے اے نااُمیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

آتش کدہ ہے سینہ مرا رازِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

جاتا ہوں داغ حسرت ہستی لیے ہوئے
ہوں شمع کشتہ در خور محفل نہیں رہا

شوق است کہ در وصل ہم آرام ندارد

اس المیہ رُجحان کا ایک پہلو حسرتوں اور آرزوؤں کی دُنیا سے عبارت ہے تو دوسرا پہلو فرد کی آزادی کے احساس کے ساتھ ہی:

''نئی تخلیق کے شوق، باطن کے آتش کدہ کو روشن رکھنے اور خارج کو باطنی لہروں

سے متاثر کرنے، مختصر زندگی کے احساس کے ہر شے کو اپنے وجود کا آئینہ بنالینے کی مسرّت آمیز اور بصیرت افروز داستان ہے۔''(۲:۷۱)

روشنی کا عنصر اپنے مخزن سے ملنے کے لیے بے قرار ہے اور اس وجود سے اپنی جدائی کے سبب صدموں سے نڈھال بھی۔ لاشعور میں دبی ہوئی کسک رہ رہ کر درد کی ایک نئی لہر کے ساتھ اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے اور یوں مبتلائے غم کرتی ہے کہ Nyx بھی اس ممارست سے آزادی نہیں دِلاتی۔ حسرتیں نفس کی آزادی کے لیے منصۂ مستغاث کو زخم کے جلوے دِکھاتی ہیں:

نہ ہوگا یک بیاباں ماندگی سے ذوق کم میرا
حباب موجۂ رفتار ہے نقشِ قدم میرا

مرا شمول ہر اِک دِل کے پیچ و تاب میں ہے
میں مدعا ہوں تپش نامۂ تمنا کا

المیہ کا تیسرا رُجحان ایک دلفریب نقطۂ ارتکاز ہے کہ جس کے عرفان سے شاعر یہ کہتا ہے کہ اسے اب تحیر وشوق کی فرصت نہیں۔ شکیل الرحمٰن نے اسے شکست آرزو اور شکست ذات کا ردِ عمل کہا ہے:

''اس رجحان کے پیدا ہونے کی ایک بڑی وجہ ہے کہ تشنگی، کرب، اضطراب اور ناکامیوں، محرومیوں میں ایسے لمحے بھی آئے جن کے پہلو میں بڑے سانحے تھے۔ شکست آرزو اور شکست ذات کا ایک ردِ عمل یہ بھی ہے کہ نظارۂ جمال کا ذوق اب باقی نہیں رہا۔ المیہ کردار تنہائی میں اپنے زخموں اور اپنی آرزوؤں کے گہرے لہو کو لیے بیٹھا ہے۔ اپنی شکست کی آواز سن رہا ہے۔ ایسے آئینے خانے میں بیٹھا ہے جہاں صرف اس کی المناک زندگی کی پرچھائیاں بڑھتی اور پھیلتی نظر آرہی ہیں۔''(۲:۷۳)

شکیل الرحمٰن اس تجربے کو المیہ کردار کا زوال کہتے ہیں:

تھی وہ ایک شخص کے تصوّر سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

نے مژدۂ وصال، نہ نظارۂ جمال
مدّت ہوئی کہ آشتی چشم و گوش ہے

فرصتِ کاروبارِ شوق کے
ذوق نظارۂ جمال کہاں

ابر روتا ہے کہ بزمِ طرب آمادہ کرو
برق ہنستی ہے کہ فرصت کوئی دَم ہے ہم کو

لیکن عمر کی فرصت کے مقابل برق کو پابہ حنا باندھنے کے تصوّر پر غور کیجیے تو احساس ہوگا کہ غالب دریائے خوں کے شعلہ جوالہ میں اس طرح محصور ہیں کہ اپنی ذات پہ نظر ڈالنے کی فرصت نہیں، خود مختلف پیکروں میں ڈھل کر اپنا وجود گنوا بیٹھے ہیں۔ یہ تجربہ بھی سوہانِ رُوح ہے کہ شب غم کے جوش نے صبح دیدار کی آرزو ہی سلب کر لی۔ اس کی وجہ سے زوال آمادگی کا جو احساس ان کے شعور کو جکڑ لیتا ہے وہ واقعتاً تجربوں کی بے پناہ یورش کا نتیجہ ہے جس کا اظہار کرنے کے لیے جامۂ لفظ تنگ ہے:

خاک ہو جائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

انھیں حیرانی اس بات کی ہے کہ ان کے بعد رازہائے پنہاں کو دولت اظہار کہاں ملے گی اور یہ خیال بھی موجزن ہے کہ خود ان کے جسم کی ناتوانی ان رازہائے سربستہ کی تاب نہ لا پائے گی۔ اس لیے تجربے زبان پر آنے کے لیے مچل کر رہ جاتے ہیں تو حسرتیں وجود کو شکست خوردگی کا احساس عطا کر دیتی ہیں۔ زوال کا یہ احساس سرِنہاں کی بے پناہ قوت کا نتیجہ ہے جس کے مظاہر کی تجلّی سے وجود کے بکھر جانے کا خوف ذات کا حصّہ بن جاتا ہے۔ وہ وحدت کے تجربے کی اس رفعت سے باہر آنا نہیں چاہتے۔ یہ تجربے کا وہ مقام ہے جب نشتر سے ارغن کی رگ کھولتے ہیں اور طلسم معانی سینے میں آگ بھر دیتا ہے:

که چوں سینہ کمتر دہد بانگ خوں — بہ نشتر کشائی رگ ارغنوں
چہ زاں راز پنہاں نوا برکشے — کہ چوں باز پرسند دم در کشے

بہ گفتار اندیشہ برہم مزن — در اندیشہ دل خوں کن ودم مزن
نہ دانی کہ دانش بہ گفتار نیست — دریں پردہ آواز را بار نیست

عمر کا وہ لمحہ کہ جب سرو سا بدن بید مجنوں کی طرح خمیدہ ہو گیا، سر جھک کر پاؤں کے بوسے لینے لگا، صریر قلم کے سننے کی تاب نہ رہی، منہ سے اپنا جگر چبانے کو دانت نہ رہے اور غزل کے ساز کے تار پر زخم لگانے سے بھی محروم ہیں تب بھی یہ دعویٰ رہا کہ دل سے غم کا نشتر نکلتا ہے تو جگر سے خون کی موج اُٹھتی ہے اور پلکوں سے ٹپک کر دامن بھگوتی ہے:

زسر باد پندار بیرون شدہ — سہی سرو من بید مجنوں شدہ
دریغ از ترقی معکوس من — کہ باشد سر من بپا بوس من
ولی تاب در خود نیابم کنوں — صریر قلم بر نتابم کنوں
چہ گریم کہ لب ہائے خنداں کجا — جگر خائم از غصّہ دنداں کجا
ہنوزم جگر موج خوں میزند — ز دل نیش غم سر بروں میزند
ز چشمم ہماں خوں بداماں چکد — بہ تن بنود اقاز مژگاں چکد

غالب اس احساس سے خود کو کبھی آزاد نہ کر پائے کہ ان کی سوچوں میں رازہائے پنہاں کی امواج مچلتی ہیں جنھیں زبان پر لانے سے بہتر ہے کہ تصوّر میں دِل کا ہی خون کر لیا جائے۔ یہ مرکز ذات سے آشنائی کا تجربہ ہے جس کے اظہار کے لیے زبان نہیں:

نگاہے کہ پوشیدہ رویانِ راز — بہ خمیازہ جستند از خواب ناز
چہ خمیازہ عنوان نام آوری — خمار مئے خواہش دلبری
ازاں پیش کایں پردہ بالا زنند — نگہ را صلائے تماشا زنند
زبالی کہ رخشائی برق زد — سرا پردہ جوش انا الشرق زد

یہ غالب کے اس دَور کے تجربات ہیں جب ظاہر و باطن مقدس آگ میں اس طرح ڈھل چکا ہے کہ وجود پر اس آگ کا اثر ہی نہ رہا:

کف خاک من زاں ضیا گستریست — کہ چوں ریگ رخشاں بانجم گریست

خیال کے تموّج کا عالم یہ ہے کہ زمان و مکان کے اوراق کے لپٹنے کے ساتھ ہی ہر تہہ سے ایک خیال کی نمود ہوتی ہے:

زمان و مکاں را ورق در نورد
خیالی بروں ریز از ہرنورد

لب کشائی ہوتی ہے تو ایسی کہ خضر داد دیتے ہیں:

بہر بذلہ کز لب فشانم چو قند
خضر ''درّ من قال'' گوید بلند

دل میں جو مضامین آتے ہیں، نوزائیدہ (بالکل انفرادی تجربے) ہوتے ہیں:

زحرفے کہ اندر ضمیر آیدم
ہنوز از دہن بوئے شیر آیدم

ایسی راہ پر گامزن ہیں کہ خضرؑ بھی بے خود ہو کر تعاقب میں ہیں:

رہے پیش گیرم کز اقبال من
دَوَد خضر بے خود بدنبالِ من

نفس خود ایسی دُعا بن جاتا ہے جس کا رہنما اس کا اثر ہے:

نفس را کنم بادعائے گرد
کہ باشد مرآں را اثر پیش رد

المیہ کا تیسرا رُجحان انہی کیفیات سے عبارت ہے۔ روشنی کا عنصر اپنے مرکز سے چمٹنے کے لیے بے قرار ہے۔ اسے اب اور کوئی جستجو نہیں، کوئی شوق نہیں، وہ بس اس پیکر میں سما جانا چاہتا ہے:

نمودِ دو گیتی بہ گیتی خدائے
چنینست دیگر ندانیم رائے
من و تو کہ بدنام پیدائیم
رقمہائے منشور یکتائیم

اب تو یہ وجود بس مملکت نور کی پکار کا منتظر ہے، وہ بھی اس احساس کے ساتھ کہ آواز کی راہ میں وہی کان ساتھ رہتے ہیں جو خون کی موج میں تیر چکے ہوں۔

یہ تینوں رُجحانات خیالِ شرربار کے رقص جنوں خیز کی تین پراسرار کیفیتیں ہیں جو اپنی گیرائی، تہہ داری، تازگی، لطافت، حرکت، تب و تاب، روشنی اور رنگوں کے امتزاج کی وجہ سے

متاثر کرتی ہیں۔ اسی رقص کا نتیجہ ہے کہ شفق سے آرائش بستر ہوتی ہے اور ہر قطرۂ خوں دانۂ مرجاں بن جاتا ہے۔

المیہ کے یہ رُجحانات سوفیا کے صدموں اور درد والم کا احساس بھی دلاتے ہیں۔ سوفیا کا تصوّر کائناتی مظہر کا حامل ہے۔ انثیٰ Anima کی اپنی مذکر شکل سے علیحدگی سوہانِ رُوح ہے۔ یہ وہ لمحہ ہے جب طبعی یا نفسیاتی علامتیں ظاہر ہوتی ہیں جنھیں شعور کے ذریعے کچل ڈالنا ممکن نہیں ہے۔ کرائسٹ جب سوفیا یعنی نفس کے درد کا ادراک کرتے ہیں تو اسے ہیئت اور وجود عطا کرتے ہیں اور پھر اسے اسی عالم میں چھوڑ دیتے ہیں تا کہ وہ اپنے کرب کی تمام تر قوّتوں کا احساس حاصل کر سکے۔ اس بنا پر ینگ نے یہ نتیجہ پیش کیا کہ مذکر ذہن نفسی آلام یا نفس کے آلام کا محض ادراک کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے، وہ کرب کی وجوہ سے آگاہ ہونا نہیں چاہتا۔ اوّلین انسان یا کرائسٹ اس کے باوجود تیرگی پر دسترس حاصل کرنے کا ذریعہ ہیں اور اس عمل میں سوفیا کے ساتھ ہی اپنا کردار بھی ادا کرتے ہیں کیونکہ دونوں ہی Pleroma میں ہم وجود تھے۔

کرائسٹ جب سوفیا کے سامنے ظاہر ہوتے ہیں تو، یونانی متون کے مطابق، اپنی صلیب کے ساتھ ہوتے ہیں اور ان کے ظہور کے ساتھ ہی سوفیا کی نگاہوں میں ان کا وجود پھیلتا جاتا ہے تا کہ کرب واذیت کے اس امیج سے سوفیا ان کے آلام کا احساس کر سکے جو اس کی جدائی کی وجہ سے ہیں۔ اس توسعہ کے ساتھ ہی کرائسٹ بھی اس کے کرب کو اپنے وجود کا حصّہ بنانا چاہتے ہیں، لیکن اس سے قبل کہ سوفیا اپنے مخرج کی شناخت کر سکے، وہ شبیہ غائب ہو جاتی ہے۔

روشنی اپنی تجلیوں کو تاریک کرنا نہیں چاہتی، تیرگی اپنے حصار سے باہر آنا نہیں چاہتی، لیکن ایک دوسرے میں ضم کر جانے کی حسرت بھی ہے اور ذات کی اکملیت کا اضطراب بھی۔ کرب و غم ازل سے انسان کا مقدر ٹھہرا۔ ینگ کہتا ہے کہ دونوں (کرائسٹ اور سوفیا) ایک دوسرے کے لیے خود کو محسوس بنانا چاہتے ہیں لیکن انھیں کامیابی نہیں ملتی کیونکہ دونوں باہم گرہونا چاہتے ہی ہیں کہ چشم زدن میں ان میں موجود قوّتیں خود کو Assert کرنے لگتی ہیں، نتیجتاً محض حسرتوں کا شکار بنی رہ جاتی ہیں:

غمی کز ازل در سرشت منست
بود دوزخ اما بہشت منست

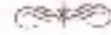
بہ غم خوشدلم غمگسارم ہمست

حسرت اور غم نے ایسی کی جو کیفیت پیدا کی ہے اس کی خوبصورت تصویر دیکھیے:

چو پرسش رگے را بکاود ز دل
دو صد وجہ خونم ترا و د ز دل

بہر جرم کز روئے دفتر رسد
ز من حسرتے در برابر رسد

بہ فرمائے کایں داوری چوں بود
کہ از جرم من حسرت افزوں بود

یہ اشعار غالب کے حسین ترین تجربے ہیں۔

جلوہ تمثال ذات

سینہ بگشودیم و خلقے دید کاینجا آتش است
بعد ازیں گویند آتش را کہ گویا آتش است

O

غالب نے دل کو جلوہ زار آتش دوزخ کہا ہے۔ دل میں آگ دبی ہونے کا تذکرہ بھی کیا ہے۔ آگ کو سقراط نے Aqua Nostra (پانی) کہا ہے (بحوالہ Turba Philosophorum از Julius Ruska)۔ سقراط کا کہنا ہے کہ پانی آگ سے زیادہ طاقتور ہے اور یہ مقدس آگ، عام آگ کے بہ مقابلہ پانی کی مانند ہے۔ اسی لیے مادّہ (قالب) کو اس طاقتور آگ میں جلانا مستحسن ہے۔ مادّہ طبع انسانی ہے اور آگ انسان کے نفس اور شوق کی بے پناہی کا استعارہ۔ یہ بذات خود پانی ہے جو ورائے آتش Ignis Coelestis ہے۔ پانی کو روحانی لہو بھی کہا گیا ہے۔ یونانی اساطیر میں آگ کے رنگ کے لہو کا تذکرہ بھی ہے۔ خداؤں کو مخاطب کرنے کے لیے بھی آگ نما پانی کا استعمال رائج رہا۔ "Aurora Consurgens" میں ایک دُعا ہے: اپنی رُوح کو بھیج کر جو پانی ہے...... اور تو روئے زمین کو نئی درخشندگی عطا کر۔ مقدس رُوح کی بارش پگھلتی ہے۔ اپنے لفظ بھیج۔ تیری ہوا محوِ خرام ہوگی اور تو پانی میں رواں ہوگا! "Flos Florum" میں Amaldus De Villanova کہتا ہے: انھوں (قدما) نے پانی کو رُوح کہا ہے، اور واقعی یہ رُوح ہے، مقدس آگ کی طرح! "Rosarium Philosophorum" میں تو واضح طور پر لکھا ہے کہ پانی ہی رُوح ہے اور رُوح آتش مقدس!

غالب اپنے سینے کو آتش کدہ کہتے ہیں اور خود کو آتش پرست۔ وہ برق کی عبادت بھی کرتے ہیں اور جلوہ برق فنا کے متمنی بھی ہیں۔ اس کے باوجود حسرت ہے کہ جلتا ہے دل کہ کیوں نہ ہم اِک بار جل گئے۔ آگ ابراہیم کو تو جلا نہ سکی اور انھیں یہ بتانا مقصود کہ وہ شعلہ و شرر کے بغیر جلے، کہ ہیں کہ بے شرر و شعلہ می توانم سوخت۔ غالب جب بھی آگ، آتش، شرر، شعلہ، برق کا استعمال کرتے ہیں، وہ مستحکم نسلی تجربوں کا بیان کر رہے ہوتے ہیں۔ یہ تجربہ اتنا پائدار ہے کہ وہ خود اس کے ترفع سے مسحور ہو کر اپنی عظمت اور بلندی کے مقامات کا عرفان بھی حاصل کر لیتے ہیں:

ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے

نفس چوں زبوں گردد دیورا بفرمان گیر
محرم سلیمانم نقش خاتم از من پرس

پیکرم از خاک و دل از آتش است
روشنی آب و گِل از آتش است

یہ احساسِ عظمت دراصل ان بلندیوں کا استعارہ ہے جہاں پہنچ کر وجود کے آئینے میں نورِ حقیقی نظر آنے لگتا ہے۔ یہ ذات اور انکشافِ ذات کا تجربہ بن جاتا ہے جس سے شوق، جنون، حسرت کے آتشیں پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے۔ یہ تمام پیکر اساطیر، قصص، داستانوں اور مذاہب میں ہزار ہا برسوں سے موجود ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے بڑی جگر کاوی کے ساتھ مصری، یونانی، ترکی، شامی، چینی، آریائی روایات میں ان پیکروں کی جستجو کی ہے۔ ان پیکروں کا تحرک ان روایات کے خود سے وابستہ لاتعداد تلازمات کو محسوس بنا دیتا ہے۔ غالب کی داستانیت اور یہ پیکر خود ہی ان سرچشموں تک لے جاتے ہیں، جن کا ادراک تنگ تصور کو خیرہ کر دیتا ہے۔ شکیل الرحمٰن اس کی وجہ بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ غالب نے اپنی تہذیب کا رس پیا تھا جس نے ان کے تجربوں کو ایک ساتھ کئی روشنیوں کا پیکر بنا دیا۔ یہ وہ تہذیب ہے جس کی امتزاجی صلاحیت کی کوئی اور مثال نہیں ملتی۔

یہی وجہ ہے کہ شکیل الرحمٰن جیسے قاری جب غالب کا مطالعہ کرتے ہیں تو کسی تجربے کے اظہار کے ساتھ ہی مختلف پیکروں کے روشن ہو جانے کی وجہ سے چراغاں کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بڑا ہی پر معنی، جنوں خیز اور پُراسرار تجربہ ہے:۔

"کبھی روایات کا عرفان جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے اور کبھی عشق اور زمانے کے درد کا حسن حاصل ہونے لگتا ہے۔ تمثال یا پیکر باطن کے اشتعال، جوش، مسرت، انبساط اور دُکھ اور درد سے اچانک آشنا کرتے ہوئے تجربے کی گہرائیوں میں آشکار دیتے ہیں اور قاری ایک جانب فنکار کے شعوری اور غیر شعوری احساس اور

اس کے ذہن وشعور کے رنگوں سے آشنا ہوتے ہوئے اکثر خود اپنے شعوری اور
غیر شعوری احساس اور اپنے ذہن وشعور کے رنگوں سے قریب تر ہو جاتا ہے اور
اپنے احساس اور اپنے رنگوں اور فنکار کے تجربے میں ایک پُر اسرار رشتے کو محسوس
کرتے ہوئے اپنے تجربوں کے پیکروں کو اُبھرتے ہوئے پانے لگتا ہے، اور
دوسری جانب فنکار کے تجربوں میں اس رشتے کی وجہ سے ایک بالکل نئی فضا کا
شعور حاصل کر لیتا ہے۔" (۳:۳۲۲)

تخلیقِ کائنات کے تمام اساطیری تصوّرات میں اس امر پہ اتفاق نظر آتا ہے کہ ذی رُوحوں اور آب و گِل کی تخلیق سے پہلے چہار سُو صرف آگ تھی۔ اس آگ کو وجہ ماں کی صورت میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ کائنات کی تخلیق سے نوحؑ کے سیلاب تک، اور آکسس کے "سیلِ اشکِ مانندِ خوں" سے کلدانی گلگامش کے آنسوؤں کے سرخ سیلاب، یونانی اساطیر میں آتشیں سیلاب اور Deucalion کی جستجو میں Pyrrha کے لہو مائل اشک کے سیل تک آگ خون کے دریا میں بہتی رہی۔ نمرود سے رام تک، زرتشتیوں سے مانویوں تک اس نے صد ہا پیکر تراشے۔ یہ لہو بنی تب زرخیزی کی علامت بن گئی اور دیوتاؤں کو اسی طرح محبوب رہی۔ لہو اتنا قیمتی ہوا کہ جنت کی بشارت بھی ملی۔ آتش اور لہو کا امتزاج رنگوں کے ان نقوش میں ڈھل گیا جو سحر و شفق ہی نہیں، تخلیقِ کائنات کے اوّلین مرحلوں اور روزِ قیامت کا رنگ بن گیا۔

عشق آگ بنا، ہجر آگ، وصل بھی آگ، فرقت آگ، خیال آگ، محبوب آگ، نفس آگ، ذات آگ بنی، سینہ شرر بار ہوا، سانسیں شعلہ بنیں اور وجود کی پہنائیاں آگ، ہر خیال آگ کا پیکر بن گیا۔ آدم سرخ زمین بن گئے۔ آگ کی سوزش سے وجود پگھلنے لگا تو خون کا دریا ہوا۔ آئینہ داری یک دیدۂ حیراں! ذوق کی جنوں خیزی آگ میں ڈھلتی رہی، حسرتیں لہو بن کر ٹپکتی رہیں۔ ذات سے کائنات تک اور پھر کائنات سے ذات تک سیّال آتش کا یہ تجربہ ایک پُر اسرار وحدت کو جنم دیتا ہے جس کی وجہ سے ہر ایک ذرہ میں صد آفتاب روشن ہو جاتے ہیں۔

غالب کی شاعری میں بظاہر الفاظ ہی ایک دوسرے کا آئینہ ہیں جن سے چراغانِ خیال منوّر ہوتے ہیں۔ الفاظ تجربوں کی نشاندہی کرنے لگتے ہیں اور جمالیاتی ویژن کو پُر عظمت بنا دیتے ہیں۔ ان امواج کی طغیانی کے ساتھ ہی درد و حد سے سوا ہوتا ہے اور نشاط آور کیفیتوں میں یوں منتقل ہو جاتا ہے کہ کفن کے اندر بھی گرمیٔ رفتار کی تپش کی وجہ سے پاؤں متحرک رہتے ہیں اور

آنکھیں قبر پر جھومتا ہوا سبزہ بن جاتی ہیں۔ نالۂ بلبل اوجِ ثریا تک آگ ہی نظر آتا ہے۔ دریا کی گہرائی میں سلسبیل ہے لیکن اس کی سطح پر نرگس (نارسی سس) کی خود آگہی نے شعلے پھیلا دیے ہیں جن کی تپش سے رنگِ خارا سے لہو ٹپکتا ہے:

از ہر بنِ مو چشمۂ خوں باز کشادم
آرائشِ بستر ز شفق میکنم امشب

ایں سوزِ طبیعی بگداز و نفسم را
صد شعلہ بیفشاں رہ بہ مغز شررم ریز

ساز و قدح و نغمہ و صہبا ہمہ آتش
یابی ز سمندر رہ بزم طربم را

آتش بہ نہادم شدہ آب از تف مغزم
از تب بخود اینکہ عرق میکنم امشب

جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آب جو
یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا

ان تمام اشعار میں سرمستیوں کے ساتھ ہی ایک عجیب سی داخلی کسک بھی موجود ہے جو روشنی کے عنصر کے کم ہونے اور روشنی کے مخزن سے جدا ہونے کا احساس دلاتی ہے۔ یہ کسک نہ صرف تشنگی بلکہ تشنہ کامیوں کی صورت گر بھی ہے اور شخصیت سے وابستہ درد و کرب کا استعارہ بھی۔ ذات کے ذاتِ محبوب کو اپنانے کے باوجود نفسی سطح پر صرف آگ سے سابقہ پڑتا ہے جب سوزش تڑپاتی ہے تو یہ تڑپ جان سے بھی عزیز بن جاتی ہے اور ہر ذرّے کو لہو کر دینے کی خواہش بیدار ہوتی ہے۔ تجربے المناک، دلخراش بن جاتے ہیں۔ اتصال کے باوجود بیم شکست خوردگی کی وجہ سے شرر برق بن کر تڑپنے اور ٹوٹنے لگتا ہے۔ لیکن حُسن پرست آنکھوں کو اپنی ذات کے علاوہ اور کسی کی تخریب گوارہ نہیں۔ شاعر پھر برق کی تڑپ کو وجود میں سمیٹنے میں مصروف ہو جاتا ہے۔

یہ اذیت ناک طرزِ عمل اسے عظیم انسان، پُر وقار عاشق، غیرت مند معشوق بنا دیتا ہے۔ اسی مقام پر غالب کے یہاں اندیشہ کی شعوریت کی آنچ محسوس ہوتی ہے۔

شکیل الرحمٰن نے اس تجربے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہی المیہ کا شدید احساس ہے جس کے ساتھ مابعد طبیعی ذہن کی رومانیت شدت سے اُبھرتی ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ تجربوں کی اس وسیع دُنیا میں ہر لمحہ المیہ اظہار کے لیے مضطرب رہا ہے۔ اس میں حیرت انگیزی اور اذیت ناکی کے ساتھ زندگی کے پھیلے ہوئے حسن اور تمام المیہ تجربوں کے باطنی جمال کا احساس بھی مضمر ہے۔ شاعر چاہے تو اپنی آگ سے ساری دُنیا کو جلا ڈالے لیکن وہ حُسن کا پرستار بھی ہے اس لیے اپنے ہی ٹوٹنے بکھرنے کو تماشا بناتا ہے۔ اس کے باوجود وہ گریہ وزاری نہیں کرتا۔ اس کے فغاں سے نشاط حاصل ہوتی ہے۔ اس سے ہمدردی محسوس نہیں ہوتی، رشک آتا ہے۔ وہ سوئے دار جاتے ہوئے مجبورِ قص ہوتا ہے تب خود کو آزاد محسوس کرتا ہے، صلیب پر بھی اسے آزادی کا احساس ہوتا ہے، کٹا ہوا سر بھی اس کے لیے آزادی کی ہی صورت ہے۔ وہ بس یہ کرتا ہے کہ آگ کی تپش کو لہو کی تمازت بنا دیتا ہے۔ ع آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے۔

یہ کشمکش غالب کی شاعری کا خاصہ ہی نہیں، جوہرِ اصل ہے:

> "انسانی وجود اور اس دائرے میں پھیلی ہوئی زندگی کا تصور کشمکش کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ تاریکیوں اور روشنیوں کے اس وسیع اور تہہ دار انسانی لاشعور میں کشمکش کو سمجھنے کے لیے ذات اور تمام اجتماعی اور نسلی تجربوں کے نقوش کی قربت ہی کافی ہے اور ہم جانتے ہیں کہ غالب اضطراب اور تصادم کی جلالی کیفیتوں میں جمالی کیفیتوں کو دیکھ لیتا ہے اور ایک بڑے فنکار کی طرح دونوں کیفیتوں میں رشتہ پیدا کرکے حسن کی کلیت سے کیف و سرور حاصل کرتا ہے۔" (۲:۱۳۷)

یہ غالب کی داخلی تجاذبی کا وژن ہے جس کی وجہ سے آگ موت یا فنا (مرکز سے ملنے) کا استعارہ بن جاتی ہے۔ شاعر جن پیکروں کو محسوس کرتا ہے وہ اس کے لیے کبھی اجنبی ہونے کے باوجود اس کے وجود کا اس طرح حصّہ بن جاتے ہیں کہ ساری کائنات وجود میں سمٹی نظر آتی ہے اور کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وجود ایک ایسا ذرہ بن گیا ہے جس میں ساری قوتیں داخل ہو گئی ہیں اور جس کے ٹکڑے ٹکڑے ہونے سے ہر جگہ آگ لگ جائے گی:

ایسے تجربوں سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شاعر جمالیاتی شعور کے عناصر کو اتنی شدت

سے اُبھارتے ہوئے شعور کو پھیلانا اور گہرا کرنا چاہتا ہے۔ شاعری اسی طرح لاشعور کی روشنی کو شعور اور ایغو پر پھیلانے کی کوشش کرتی ہے۔ ذات کا احساس جیسے جیسے بڑھتا جاتا ہے انفرادی لاشعور، اجتماعی اور نسلی لاشعور میں جذب ہوتا جاتا ہے اور ایک ایسا تخلیقی شعور اُبھرتا ہے جو ایغو اور ذاتی دُنیا کے لمحوں سے آزاد ہو کر تہہ دار اور بسیط کائنات میں عمل کرتا ہے۔" (۲:۱۳۶)

ذات خود ایک تہہ دار آرکی ٹائپ ہے۔ یہ آرکی ٹائپ Ultimate کا سانچہ ہے۔ ینگ نے اسے معبود کی تمثیل کہا ہے۔ انسان کی ذات اور مقدس ذات میں تفریق، اس کی نگاہ میں ناممکن ہے۔ یہ دونوں نفس ہیں۔ ان کا ظہور کبھی فاختہ کی شکل میں ہوتا ہے، کبھی وحی کی صورت، کبھی ذُوراقادہ نما کی طرح، کبھی روشنی کی کرن اور کبھی روشنی کے جھماکے کی طرح۔ کبھی Galahad کی صورت مقدس Grail کی جستجو میں بہشت تک چلا جاتا ہے، کبھی پلک جھپکتے دو عالم کی سیر کراتا ہے، کبھی پری بن کر لیس کوچہ کی تیرگیوں میں روشنی کا سفیر بن جاتا ہے۔

تحت الشعور میں ذات کا یہ شوق عظیم ترین شوق بن کر محفوظ ہو جاتا ہے اور اسی سے حیاتِ جاوداں کا تصور بھی اُجاگر ہوتا ہے جو بقول شکیل الرحمٰن: ثباتِ خودی اور دوامی وجود کا فطری اور نفسیاتی احساس ہے، اور رُوح یا سائیکی کی آفاقی بیداری ہے:

> "سائیکی پھیلی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ اس لیے کہ ذات یا رُوح کا نفسی ارتقا ہوتا ہے۔ شوق کی آگ سے توہمات کے پَر جل جاتے ہیں اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ موت زندگی کا خاتمہ نہیں بلکہ اس کا ایک پہلو ہے۔ عالمِ فنا میں شوق کی آگ اور تیز ہو جاتی ہے۔ احساسِ ذات کے ساتھ زندگی کی ہمہ گیری اور تہہ داری، روشنی اور اس کے رنگ و صورت کا احساس بھی بڑھتا جاتا ہے اور اس زندگی کے عشق میں اور تڑپ اور بے چینی پیدا ہو جاتی ہے۔" (۲:۱۳۷)

رُوح فنا نہیں ہوتی اور جسم دوسرا پیکر اپنا لیتا ہے۔ موجود زندگی سے عدم اور عدم سے پرے سب اسی آتشِ نفس کی جولاں گاہیں ہیں۔ غالب کے لیے موت رُوح کی ایسی پرواز ہے جو دائمی پیکر اپنانے کے لیے جسدِ خاکی تیاگ دیتی ہے کیونکہ اس کے اندر نفس کی برقی لہروں کو برداشت کرنے کی قوت نہیں ہوتی۔ اس جسم کے اندر اتنی صلاحیت نہیں کہ وہ مائل بہ پرواز شعلہ بار نفس کا تا دیر مسکن بنا رہے:

غور کیجیے تو محسوس ہوگا کہ عنقا سائیکی کے ارتقا کی ایک علامت بھی ہے اور شخصیت کی پرچھائیں بھی۔ توہمات کا اشارہ بھی ہے اور ذات کا ایک پیکر بھی، پرواز کا سمبل بھی ہے جس کے پروں کو جلا کر شاعر نے آگے بڑھنے کے لیے اس کے وجود کو اپنی ذات میں جذب کرلیا ہے اور شخصیت اور سائیکی کے Wholeness کا احساس گہرا کیا ہے۔ موت زندگی کی ایک منزل ہے، اور اس کے بعد سفر جاری رہتا ہے۔ اس حقیقت کو سمجھانے کے لیے عنقا کے جلتے ہوئے تپروں کا امیج جس فنکارانہ طور پر اُبھارا گیا ہے اُس سے تخلیقی صلاحیتوں کی اہمیت کا احساس بڑھتا ہے۔ موت یا فنا کو پوری نفسی زندگی کا معانی خیز حصہ بناتے ہوئے شاعر نے اس نفسی اور ذہنی پیکروں میں گہری معنویت پیدا کردی ہے۔" (۲:۱۳۹)

جو عظیم ترین شوق بن کر روحانی زندگی، نفسیاتی سفر (Heroic Journey)، داخلی پرواز، روح اور مادّہ کی وحدت، احساسِ ثنویت، عقل و شعور، فطری ہیجان، انتشار و سکون، تعدیل و تسویہ کی جمالیاتی علامت بن جاتی ہے۔

حصارِ شعلۂ جوالہ

می خورم خون دل و می ریزد از لبہائے من

○

غالب کا شوق آگ سے ہی لہو، برق، آفتاب اور محبوب کے پیکر کی تخلیق کرتا ہے۔ ان سب کا تعلق ذات کی النائیوں سے ہے۔ برق تڑپتی اور چمکتی ہے اور لہراتے ہوئے سانپ کا پیکر بھی بن جاتی ہے۔ غالب نے برق کی عبادت کی ہے اور اسی سے شمع ماتم خانہ روشن کیا ہے:

غم نہیں ہوتا آزادوں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ اُلفتِ ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

رونق ہستی ہے عشق خانہ ویراں ساز سے
انجمن بے شمع ہے گر برق خرمن میں نہیں

شکیل الرحمٰن نے برق سے وابستہ تلازمات کا تذکرہ کرتے ہوئے اسے سب اہم کا عظیم ترین مظہر کہا ہے اس لیے کہ یہ حقیقی نشاط و سرور کی کیفیتوں کو شدت کے ساتھ اُبھارتا ہے۔ تکلیف، اذیت، خوف، اندیشہ اور خطرہ کے احساس کے باوجود عشق کی منزلوں میں جسم و جاں کی آزاری ہی محبوب ہو تو یہ ترفع کی علامت ہے۔ یہ مسرت آمیز دہشت ہی ترفع کی ضامن بن جاتی ہے۔

اساطیر میں خالق کو آگ، برق، نور کا پیکر ہی کہا گیا ہے جس کی وجہ سے وہ جلیل و جمیل ہے، رحیم و کریم ہے۔ شاعر کی ذات اس نظارۂ برق کی مشتاق ہے لیکن نہ تو اس کے پاس عصائے آتشیں ہے، نہ ہی اطوار کلیمی اور نہ ہی بادیہ پیما سواری حسنِ برق سے محرومی اسے برق کی جستجو کی جانب مائل کر دیتی ہے اور اس میں ہی اسے حسنِ مطلق اور ظل صفات کے دیدار کی

حسرت ہوتی ہے۔ یہ بیتابانہ جستجو اسے اپنی ذات کی پہنائیوں کا اسیر بنا دیتی ہے جن میں وہ جلوؤں کو کوندتے ہوئے دیکھتا ہے۔ انھی پہنائیوں کو مسخر کرنے کے لیے جگر لخت لخت کو جمع کرتا ہے تو نسلی تجربوں کے تاریک سائے روشنی میں ڈوب جاتے ہیں۔

پیکروں کو اپنانے کی جستجو اتنی جنوں خیز ہے کہ خود کو ہی ان میں ڈھلتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ لیکن اپنی سیمابی کیفیت کی وجہ سے جوہروں کی طرح کشش و رد کشش کا شکار بھی رہتا ہے۔ اس عمل میں جب بھی وہ کسی پیکر سے مل کر بچھڑتا ہے تو اس کی نشانیاں باطن میں محفوظ کر لیتا ہے۔ تمام پیکر ایک ہی سلسلے کی کڑیاں بن جاتے ہیں۔ چونکہ خود متحرک ہیں اسی لیے اسے بھی مضطرب بنا دیتے ہیں۔ اس کا وجود ان پیکروں کے رقص شرر سے آگ بن جاتا ہے اور یہ پیکر اس کے باطن میں برق کی مانند کوندتے اور لپکتے رہتے ہیں۔ ان کے یلغار کی شدت سے ناتواں ہو جاتا ہے تو عنقا اور عدم کی حسرت بیدار ہوتی ہے۔ یہ نسلی تجربے کی رفعت ہے۔ اس کے باطن میں دہشت انگیز مسرت کے ساتھ ہی حیرت اور دہشت کی بے پناہی کے سلسلے بھی جاگتے ہیں۔ غالب کے اشعار میں اس تجربے کے واضح اشارے موجود ہیں جنھیں شکیل الرحمٰن نے مجتمع کیا ہے اور ان کی درجہ بندی بھی کی ہے جس کی وجہ سے غالب کے یہاں پیکروں کے اژدہام کی حیرت انگیز تصویریں اُبھرتی ہیں۔

ان تجربوں کا ہی نتیجہ ہے کہ پلکیں وا ہوتی ہیں تو دستِ دعا بن جاتی ہیں، آبلوں میں آنکھیں پیدا ہو جاتی ہیں، نگاہ کی موت پر سیاہ آنکھیں سوگوار ہو جاتی ہیں، قبر پر سبزے دہن گور کی زبان کی نوک بن جاتے ہیں اور قبر کے منہ پر انگشت حیرت بھی۔ مانی کی انگلیاں بجلیوں کے لہو سے تر ہو جاتی ہیں۔ داغوں کا سلسلہ چراغوں کی قطار بن جاتا ہے لہو کے قطرے دامن پر گر کر پھول بن جاتے ہیں اور شیریں کے زلف کے مارے ہوئے کی قبر زمرد کا مزار بن جاتی ہے۔

غالب کے یہاں برق کی مانند ہی آفتاب کے پیکر سے بھی بیداریٔ قلب اور دروں بینی کے تجربوں کا اظہار ہوا ہے جس کے ساتھ زندگی نو کا تصور بھی ہم آہنگ ہے:

"ابتداءً فطرت ارضی دیوی بن کر ہر موسم بہار میں اپنی دوشیزگی اور زرخیزی کی تجدید کرتی ہے اور اس عمل میں وہ اپنے معشوق بچوں کی قربانیاں دیتی ہے، تو بسا اوقات آفتاب اور باد و باراں سے باروار اور حاملہ ہو جاتی ہے جس سے تحرک، نور اور روشنی کا جنم ہوتا ہے۔ شاعر کو اپنے مطعون مخلوق ہونے کا احساس بار بار

ستاتا ہے تو وہ ماں کے اس آرکی ٹائپ میں تسکین حاصل کرتا ہے اور اس کے محبوب بیٹوں کی طرح اس کی اور اپنی عظمت کے گیت گاتا ہے۔" (۸:۶۷)

اسی خیال کے تحت شکیل الرحمٰن کہتے ہیں کہ مذاہب، اساطیر اور قصص کی طویل پر اسرار روایتوں سے تخلیقی رشتے کی پہچان دراصل غالب کی تہذیبی شخصیت کے اہم ترین پہلو کی پہچان ہے۔ غالب کے لیے آگ تجلی ہے، معنی، نور، لہو، حرکت، قوت، آفتاب ہے۔ اسی طرح آفتاب دیوتا ہے، پدر عظیم ہے، محبوب اور خالق ہے، سینۂ مادر اور سینۂ شاعر ہے:

"جب یہ تمام تاویلیں ایک لفظ 'خورشید' کے ذہن میں آتے ہی پیش پیش ہونے لگیں تو معنی کا حسن سیال ان بکھرے پیکروں کو نقطۂ ارتکاز عطا کرنے لگتا ہے اور فنکار عرفانِ حسنِ ذات کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ آتش، آتش خلق ہے جس کی تخریب سے تعمیر نو کا ظہور ہوتا ہے۔ یہ خلقی ترنم اعلیٰ فنکاروں کے ذہن کو ماورائیت عطا کر دیتا ہے۔" (۸:۷۸)

آسمانوں سے جب اس کا لہو ٹپکتا ہے تو دیوئی ارض، مادر عظیم کی کوکھ میں پیکروں کی افزائش ہوتی ہے جن کے ساتھ ہی شاعر کے ذہن کی سلوٹیں بھی حاملہ ہونے لگتی ہیں۔ ایشیائے کوچک کی مادر عظیم سے لیبیا کی Neith، مصر کی Astarte، Aphrodite، مصر کے ہی Nu، Ra، Ptah، Khonmu، Hershef، Baad، کلدانیا کی آنو، آئرلینڈ کی دانو، اسکاٹ لینڈ کی Cailleach، Hitties کے پدر عظیم Attis، بابل کے Ramnan، شام کے Hadard تک یہی تصور کارفرما ہے۔ ہندوستانی اساطیر سے ہم بخوبی واقف ہیں۔

مصر میں جب Osiris کی تلاش میں ماتم کناں Isis خون کے آنسو روتی ہے تو دریائے نیل میں خون کا سیلاب اُمڈ آتا ہے۔ پانی یا آبِ نیل کی مصر میں بڑی اہمیت ہے۔ ندی (دریائے نیل) کو "Edfu" میں God's Limbs کہا گیا ہے جس کے کل چودہ حصوں میں Osiris منقسم تھا۔ اس بنا پر اسے Dismembered God بھی کہا گیا۔ اس کی روپوشی (انتقال) کی وجہ سے اس کے جسم کے چودہ حصے کرۂ ارض پر بکھر جاتے ہیں جن کی جستجو آئسس کے لیے کاشت ذات کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اس کے جسم کے ٹکڑے ملتے ہیں تو انھیں آئسس زمین کی کوکھ میں دفن کر دیتی ہے۔ وہ خود زمین کی دیوی ہے۔ گویا ان ٹکڑوں میں وہ خود حاملہ ہوتی ہے اور ایک نئی نسل میں جنم لیتی ہے۔ توریت سے قبل کے عکادی رزمیہ گلگامش میں پدر عظیم، ضعیف دانا

Utnapishtum کی جستجو میں گلگامش کے آنسوؤں سے سرخ سیل اُمڈ آتا ہے جس کے بعد پھر زندگیِ نو کا سلسلہ جاری ہوتا ہے۔ نوح کی کشتی ان کے محبوب کا بدن بن جاتی ہے۔ یہ سب پدر عظیم، آفتاب اور اس کی قوت کے ساتھ ہی مادر عظیم، ارضی دیوی اور اس کی بے لوث محبتوں اور زرخیزی کی علامتیں ہیں۔ غالب کے لیے یہ آرکی ٹائپ Soul Image کی حیثیت رکھتے ہیں۔ خورشید اور زمین دونوں عاشق ہیں، معشوق ہیں۔ جس طرح خود غالب کا وجود ان پیکروں کے بنا بے معنی ہے، اسی طرح ان کا وجود بھی ایک دوسرے کی عدم موجودگی میں بے ثبات ہے:

ماکجا او کوچہ سودا در سرست
ذرہ ہائے آفتاب آشام را

ہم بسودای تو خورشید پرستم آری
دل ز مجنوں برد آہو کہ بہ لیلا ماند

یک مشت خوں ہے پرتو خور سے تمام دشت
داد طلب بہ آبلۂ نادمیدہ کھینچ

شرر ہے رنگ بعد اظہار تاب جلوۂ تمکیں
کرے ہے سنگ پر خورشید آب روئے کار آتش

بہ دشت گاہ امکاں اتفاق چشم مشکل ہے
مہ و خورشید باہم ساز یک خواب پریشاں ہیں

ہے تجلی تری سامانِ وجود
ذرہ بے پرتو خورشید نہیں

زوج کے اس آرکی ٹائپ کے بغیر غالب نے محبوب کا تصور ہی نہیں کیا۔ غالب کا محبوب گوشت پوست کا انسان بھی ہے اور حسنِ مطلق، جمالِ الٰہی، جلالِ خالق، معاشرہ اور زمانہ بھی:

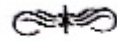
ہے کائنات کو حرکت تیرے ذوق سے
پرتو سے آفتاب کے ذرّے میں جان ہے

سب کو مقبول ہے دعویٰ تیری یکتائی کا
رُوبرو کوئی بت آئینہ سیما نہ ہوا

نور سے تیرے ہے اس کی روشنی
ورنہ ہے خرشید یک دستِ سوال

تیرے ہی جلوے کا ہے وہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

بے انتہا چاہتے اور چاہے جانے کی حسرتوں کی تکمیل ہوئی تو نارسی سس پاریائی سنگ مرمر کا مجسمہ بن گیا اور ایکو (Echo) صرف اپنے آواز کے طلسم کو محفوظ رکھ سکی۔ ان جذبوں کی شدت غالب کے یہاں بھی موجود ہے۔ مگر ان کا شوق انھیں ایک مدار پر تکنے نہیں دیتا۔ وہ زخم کھا کھا کر اپنی ذات میں سمٹ آتے ہیں۔ ان زخموں کو زندگی کرنے کا سامان بنا لیتے ہیں۔ یہ داغ جگر نارسی سس کے پھول ہیں جن کی آنکھوں سے غالب اپنے ٹوٹنے، سنورنے کا تماشا دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔

پردۂ تصویر عریاں

دیکھنا قسمت کہ اپنے آپ پہ رشک آ جائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے

○

غالب کے محبوب بتاں بت پرست، برہمن سوز ہیں۔ شکیل الرحمٰن کا خیال ہے کہ یہ غالب کی تیسری آنکھ کا کرشمہ ہے جو ہر شے کو تماشا بنا کر پیش کرتی ہے:

"شاعر خود اس تماشے میں شامل ہے۔ صرف شامل ہی نہیں بلکہ اس کی ذات ایک مرکز ہے جس کے گرد تماشے موجود ہیں۔ یہ اس کے تخلیقی لاشعور کا کرشمہ ہے، وہ خود سارے تماشوں کی علامت بن جاتا ہے۔ خارج کے تمام جلوے اس کے باطن میں سمٹ آئے ہیں..... مختصر زندگی کے احساس سے یہ تیسری آنکھ بند نہیں ہو جاتی بلکہ روحانی منزلوں اور عدم سے پرے اور شوق کے دوسرے قدم کے خیالات سے روح کے پھیلاؤ --- ذات کی رفعت کا تصور پیدا کرتی ہے۔" (۲:۱۷۴)

غالب اپنی تیسری آنکھ سے اپنے محبوب کا دیدار کرتے ہیں تو پلکیں اُٹھاتے ہی صدہا جلوے نظر آنے لگتے ہیں اور خود ان جلوؤں کے پیکروں میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ محبوب عورت کا آرکی ٹائپ ہے جسے ینگ نے Soul Image کہا ہے:

"یہ آرکی ٹائپ کبھی جوان عورت کا امیج زیادہ اُبھارتا ہے اور کبھی نہایت ہی تجربہ کار اور عقلمند عمر رسیدہ عورت (Anima) کا۔ یہ پیکر پُر اسرار تجربوں اور حقیقتوں اور باطنی رموز و اسرار کی علامت بھی ہے اور مقدس علم اور عقل و دانش کا استعارہ بھی.....
روشنی اور تاریکی دونوں اس کی خصوصیات ہیں.....
عورت کا جمالیاتی پیکر ازلی اور ابدی پیکر ہے۔ اس نسلی یا اجتماعی لاشعوری آرکی ٹائپ سے وقت کی زنجیریں ٹوٹ جاتی ہیں۔ فرد کی شخصیت صدیوں میں پھیل جاتی ہے۔ اس امیج کو باطن کی گہری سچائی کہنا چاہیے۔" (۲:۱۶۷-۱۶۸)

روح کا یہ امیج شخصیت کے بہت ہی گہرے باطنی احساس کی تخلیق ہے، اسی لیے یہ سوفیا، روشنی

کے گمشدہ عنصر کی طرح شخصیت یا رُوح کا حصّہ ہے۔ اسی بنا پر Zeuxis کی Helen کے سلسلے میں مناظرہ کے دوران یونان کے Nicomachus نے مخالفین سے کہا تھا: میری آنکھوں سے دیکھو تو وہ تمھیں دیوی نظر آئے گی!

غالب کی تیسری آنکھ حسن، اس کی رعنائیوں، اس کے جلال و دبدبہ، اس کی ہیجان خیزی کا بھی تصور رکھتی ہے۔ غالب کے تمام تجربوں کی مرتب اور متحرک صورتوں کے پیچھے شکیل الرحمٰن عورت کے اس آرکی ٹائپ کی جستجو کرتے ہیں۔ عورت مادرِ عظیم ہے، دیوی ہے، حسن اور سرچشمۂ جمال ہے، پیکرِ جلال، تصویرِ الفت ہے، رحم مادر، زمین کی کوکھ ہے، اور جب ین اور یانگ، اوسائرس اور آئسس، بدن اور کشتی، لہو اور زمین، دیدہ و دل باہم گر ہوتے ہیں تو وہ تخلیق کی بے پناہ قوتوں کا استعارہ بن جاتی ہے۔ غالب کے یہاں اس کے دونوں پہلو روشن ہیں:

"غالب کو آتش اور نور پسند ہیں۔ وہ قائم اور غیر متحرک عناصر کو متحرک بناتے ہیں۔ رنگا رنگی اور روشنی کو چاہتے ہیں۔ پُر عظمت، ارفع، وسیع، جلیل، ہر جہت، ہر رنگ، سیّال اور لطیف عناصر کے عاشق ہیں..... ان کا محبوب ان کی حسیات اور ان کے احساس و جذبے اور ان کے وژن سے اُبھرا ہے، لہٰذا، اس میں یہ تمام خصوصیات موجود ہیں۔ ان کا محبوب ان کے شوق اور اسی ذوق نظر کی تخلیق ہے۔" (۲:۱۸۳)

شکیل الرحمٰن نے غالب کے محبوب کی خصوصیات کی نشاندہی کرتے ہوئے بتایا ہے کہ وہ عورت کے آرکی ٹائپ کا طلسمی پیکر ہے جو خدا، یا حسن مطلق، زمانہ اور کائنات کے حسن کی علامت بھی ہے۔ شاعر کے سوز و گداز کی جمالیاتی شکل یہ ہے کہ محبوب کی صورت میں وہ خود بھی جلوہ گر ہے۔ جمالیاتی وژن میں اس کی صورت زیادہ سے زیادہ مجرد ہوتی جاتی ہے۔ خط، رُخ، زلف، چشم، نگاہ، عارض، لب، جبیں، آواز، دست، جسم، قامت، رفتار، سرخی، رنگ سب محبوب کی مجرد اور غیر مجرد تصویریں خلق کرتے ہیں۔ غالب کے محبوب کی شخصیت تہہ دار، پہلو دار، ہر جہت، پیچیدہ، سیّال، انتہائی لطیف ہے۔ وہ قیامت ہے، آتش ہے، جلوہ ہے، نور ہے، شوخ، بے قرار، مضطرب ہے، برق زندگی ہے، زندگی کا سرچشمہ ہے، آفتاب، چشم فسوں گر ہے۔ اس کی آواز میں شعلہ ہے، اس کا چہرہ خورشید ہے۔ وہ سادہ و پُرکار اور بے خود و ہشیار بھی ہے۔
ان تجربوں میں Mythos اور Dianoia کے تجربے شامل ہیں جن کی وجہ سے جمالیاتی

سے جذبات اور احساسات بیدار ہوتے ہیں اور 'تاریک صورت' میں اپنی سوچ اور شخصیت کی لکیریں اُبھرنے لگتی ہیں......

خارجی پیکروں میں جب تخریبی قوتوں کی پہچان ہوتی ہے تو پرچھائیں بہت بڑھ جاتی ہے۔ اس آرکی ٹائپ سے مکمل شخصیت اور ذات اور معاشرے کی کلیت کا احساس بڑھ جاتا ہے۔ تخریب کے بعد نئی تعمیر، انتشار اور شکست و ریخت کے بعد نئی تشکیل اور لامحدود قوتوں اور باطن کی برقی لہروں کی کتھارسس کے احساس سے جمالیاتی بصیرت اور آسودگی حاصل ہوتی ہے۔'' (۲:۲۰۹-۲۰)

غالب کی پرچھائیں ان کی شخصیت کے تاریک پہلوؤں کو متوازن کرتی ہے، ان کے درد کو ہوا کرتی ہے، ان کے شوق کو نیا آہنگ دیتی ہے۔ یہ آرکی ٹائپ غالب کی شاعری میں قوت، طاقت، بہاؤ، برقی لہر کا استعارہ ہے جو انھیں جینے کا سہارا بھی عطا کرتا ہے اور کشمکش ذات و حیات میں ثابت قدمی کے لیے حوصلے بھی فراہم کرتا ہے۔ روشنی میں یہ پرچھائیں نظر آتی ہے اور تاریکیوں میں ذات کا حصہ بن کر شخصیت کی تکمیل کرتی ہے۔

شکیل الرحمن نے پرچھائیں کی دو صورتوں کا ذکر کیا ہے — مثبت اور منفی۔ منفی صورت میں پرچھائیں شکست کی داستان بن جاتی ہے اور مثبت صورت میں اس کے ساتھ زمان و مکان سے دور سفر کے قصے ملتے ہیں۔ یہ دونوں ہی صورتیں غالب کے یہاں موجود ہیں اور یوں کہ یہ جلال کی پیکر ہیں اور جمال کی خالق بھی۔ کبھی یہ متحرک ہے، کبھی نگاہوں سے اوجھل۔ یہ شدید تصادم کی تصویر بھی ہے۔ یہ ذات کا سیاہ فام بھائی ہے جس کے بغیر اس کی تکمیل کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں خود شاعر کی شخصیت جذب ہے جس کی جانب وہ محسوس و غیر محسوس طریقے سے اشارے بھی کرتا ہے:

قطرہ قطرہ اک ہیولا ہے نئے ناسور کا　　خوں بھی ذوقِ درد سے فارغ مرے تن میں نہیں

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار　　اے کاش جانتا نہ تری رہ گزر کو میں

اعتبارِ عشق کی خانہ ویرانی دیکھنا　　غیر نے کی آہ لیکن وہ خفا مجھ پر ہوا

اے کہ اندریں وادی مژدہ از ہما داری　　بر سرم ز آزادی سایہ را گرانی ہاست

مدتے ضبطِ شرر کردم بتاب غم ولے　　خون چکیدن دارد اکنوں از رگِ خارائے من

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

یہی پرچھائیں جب باطن میں موجب سوزش ہو جاتی ہے اور اس کا سایہ جنوں میں باہر نکلتا ہے تو ہر شے کو پارہ پارہ کر دینا چاہتا ہے، اپنی آگ سے جلا ڈالنا چاہتا ہے۔ لیکن اس کا اضطراب عذابِ جاں بن جاتا ہے:

پھر وضعِ احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کیے ہوئے

وقت ست کہ خونِ جگر از درد بجوشد
چندانکہ چکد از مژۂ داد رسِ مرا

شکیل الرحمن کہتے ہیں کہ جن حالات سے شوق کو باطن سے اُبھرنے کا موقع نہیں مل رہا ہے، انھی حالات سے الگ ہو جانے کی خواہش تجربے کی کسک، مجبوری اور محرومی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ باطن میں اس پیکر کی چیخ پورے وجود کی چیخ بن جاتی ہے:

از مہرِ جہاں تاب اُمید نظرم نیست　　ایں تشت پر از آتش سوزاں بسرم ریز

دوزخ بداغِ سینہ گدازے نہفتہ　　قلزم بچشم اشک فشانے نہادۂ

ایں سوز طبعی نگدازد نفسم را
صد شعلہ بیفشار و بہ مغزِ شررم ریز

باطن کے اس سوز کی جانب اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمن نے لکھا ہے:

"یہ چیخ باطن میں گونج رہی ہے۔ دراصل ذات اور پرچھائیں کی کلیت پورے معاشرے، پوری زندگی، ساری کائنات کو جذب کر کے ایک وحدت بننا چاہتی ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ذات اور پرچھائیں کی وحدت سے تخلیق کا نیا عمل شروع ہوگا اور پوری شخصیت بے اختیار پھیل جائے گی۔" (۲:۲۲۱)

دھوئیں کی مانند ہوا کے دوش پر لرزنے والا سایہ فریاد کو اس مقام پر پہنچا دیتا ہے کہ جہاں اسے شرف قبولیت مل سکتی ہے۔ یگ کا یہ تصور بھی آریائی لاشعور (زرتشت، مانی، وید) کا مؤثر آرکی ٹائپ ہے۔ شاعر کا مکمل وجود معبد آذر نفساں بن جاتا ہے۔ تقلیب کے اس عمل کا احساس کیجیے جو قرنوں تک شراروں کو سینے میں دبائے رکھنے سے لہو بن کر اس آگ پر چھلکنے لگے۔ غالب بیک وقت محبوب بھی ہیں، عاشق بھی۔

عاشق کے درون میں محبوب کی پرچھائیں اور محبوب کے باطن میں عاشق کی پرچھائیں کے شراروں کے اژدہام سے سینے میں دوزخ کی تپش پیدا ہوگئی ہے۔ اس جوشِ عشق کا نتیجہ ہے کہ ہر پیکر، خواہ سراب و التباس ہی کیوں نہ ہو، انھیں اپنی جانب کھینچ لیتا ہے اور وہ اس میں فنا ہو جانا چاہتے ہیں۔ اس میں خود کو تحلیل کر دینا چاہتے ہیں۔ اس طرح غالب نے، بقول شکیل الرحمٰن: اپنے وجود کو تین حصوں میں منقسم کر دیا —— ذات، محبوب اور پرچھائیں۔ تینوں ہی آتش و نور کے استعارے ہیں۔ کبھی وہ ذات بن کر دوسرے روپ پر نظر ڈالتے ہیں، کبھی پرچھائیں بن کر اور کبھی محبوب بن کر آپ اپنا تماشا دیکھتے ہیں۔ اس کی وجہ سے غالب کے یہاں رشک، تشکیک، آزار پسندی اور بت شکنی کے جمالیاتی تجربے کی نمود ہوئی ہے:

"تشکیک ہی نے بت شکنی کے جذبے کو ابھارا ہے۔ نئی تخلیق کے جذبے کے ساتھ بھی تشکیک کا یہ رجحان چھپ چھپ کر پھیلتا اور سکڑتا ہے۔ تشکیک کا رجحان شخصیت کے اس دوسرے حصے یعنی پرچھائیں کے زیادہ حاوی ہونے سے پیدا ہوا ہے اور نئی تخلیق پرچھائیں کے جذب ہونے کے بعد ایک وسیع اور تہہ دار وجود کا احساس ہے۔" (۲:۲۲۸)

غالب کا شعر ہے:

دود سودائے تتق بست، آسمان نامیدش
دیدہ بر خواب پریشان زد، جہان نامیدش

وہیں یہ بھی کہتے ہیں:

...خت جانیم و تلاش خاطر ما نازک است
کارگاہِ شیشہ پنداری بود کہسار ما

...شنہ لب بر ساحل دریا ز غیرت جاں دہم
گر بموج افتد گمان چین پیشانی مرا

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرق انفعال ہے

غالب کا محبوب بت طناز ہے تو عاشق کا پیکر باوقار:

بدوش خلقم تحشم عبرت صاحب دلان باشد
بپاں خود کسی از کوی جاناں بر نمی آید

وہ محبوب کو یہ احساس دلاتا ہے کہ اس کی گلی میں جانا اسے کب منظور تھا۔ یہ تو لوگ ہیں جو اس کی لاش کاندھے پر اُٹھائے اِدھر سے گزر رہے ہیں! ازل سے عشق کی آگ میں جلنے والا شخص وقار و حکمت کی علامت ہے، اور جب غایت درجے کی مجبوری پندار کے صنم کدہ کی ویرانی کا احساس دلاتی ہے تو یہ بھی محبوب کے لیے ہی مقام عبرت ہوتا ہے۔ ٹوٹنے کی انتہا تو یہ ہے کہ پس مرگ رُوحِ آرزو بن کر قبر پر اُگ آئے پھولوں میں مچلتی ہے۔ رگِ گل میں یہ احساس بھی موجزن ہے کہ عاشق کی آگ نے ہی محبوب کے ایسے حیرت انگیز پیکر تراشے ہیں، اور یہ حسنِ محبوب کے جلووں کا کرشمہ نہیں بلکہ عشق کی حیرت سامانیوں کا کرشمہ ہے۔

کیمیا گری میں Mercurius کو نفسیاتی پیچیدگیوں کے علامتی اظہار کی شکل میں سمجھا گیا ہے اسے یگ نے ذات کہا ہے کرائسٹ (عاشق) کا آرکی ٹائپ بھی ذات کی علامت ہے۔ اس صورت حال کی وجہ سے دو اشکال کی نمود ہوتی ہے، جیسے ہم نے ابھی انسان اور پرچھائیں کی شکل میں دیکھا۔ کرائسٹ اور سوفیا، روشنی اور تاریکی دونوں ہی آرکی ٹائپل سانچوں کی بنیادوں پر قائم ہیں۔ اس ثنویت کو شعور اور لاشعور کے منفرد ہونے کا عمل بھی کہا گیا جس کی بنا پر یہ دونوں تماثیل خود کار ہو جاتی ہیں۔ کرائسٹ شعور کا آرکی ٹائپ بن جاتے ہیں اور مرکیوریس لاشعور کا۔

دونوں کرائسٹ کے ہی دو پہلو ہیں۔ وہ بیک وقت Cupid اور Kyllenios بھی ہیں، Hermes اور Eros بھی، جن سے روشنی کی وہ کرن پھوٹتی ہے جو تمام روشنیوں سے ارفع واعلیٰ ہے۔

آگ، پانی اور نفس کی طرح مرکزِ ذات بھی کیمیا گری کا بنیادی موضوع ہے۔ Michael Maier کا خیال ہے کہ مرکزِ ذات دراصل غیر منقسم نقطہ ہے جس کی تخریب نہیں ہو سکتی۔ اس کی طبعی صورت سونا ہے، جو خود دوام کی علامت ہے۔ مرکزِ ذات کا مقابلہ کیمیا گروں نے بہشت اور اس کی چار ندیوں سے بھی کیا ہے جنھیں فلاز وفیکل رقیق کہا گیا۔ Christianos نے مرکز کو خانۂ آتش (Enoch) کہا ہے۔ یہی تصور Paracelous کا بھی ہے۔ Dorn کہتا ہے کہ مرکزِ ذات کے علاوہ اور کچھ بھی خدا جیسا نہیں، کیونکہ اسے نہ ہی مکاں کی ضرورت ہے، نہ ہی زماں کی، نہ ہی اس کی تسخیر ہو سکتی ہے، نہ ہی اسے دیکھا جا سکتا ہے اور نہ ہی اس کی پیمائش ہو سکتی ہے۔ یہی فطرت خدا اور اس کی رُوح کی ہے۔ بایں وجہ مرکز اسرار کا لامختتم Abyss ہے۔ اس مرکز سے جو آگ اُبھرتی ہے وہ ہر شے کو اوپر لے جاتی ہے اور جب یہ سرد پڑتی ہے تو ہر شے واپس مرکز پر لوٹ آتی ہے۔ یہ غالب کے سفر کی منازل ہیں۔ مرکز عاشق تو ہے ہی، جل پری Melusina کی ذات بھی ہے جو مملکتِ آب (Aquaster) کی رانی ہے۔ یہ Anima کی علامت ہے۔ اسے رُوح بھی کہا جاتا ہے۔ نفسی عوامل میں یہ نفسی تقلیب کا استعارہ بھی ہے اور ذہن میں رونما ہونے والا وژن بھی۔ اسے لہو بھی کہا گیا۔ لہو رُوح کی اوّلین علامت ہے۔ Paracelous نے لکھا ہے کہ Beelzebub نے جب اس پر اختیار حاصل کر لیا تو اس کی زندگی نو کا ظہور اس شکم ماہی سے ہوا جس میں یونسؑ قید تھے۔ (۱۴۳) یونسؑ اور میلوسینا، دونوں کی تجدید حیات کا مقام شکم ماہی ہے جسے ینگ نے لاشعور کہا ہے۔ Aquaster اور Nymphidida (میلوسینا کا مسکن) بھی لاشعور ہیں جہاں مرکزِ ذات (عاشق) کا رقص جاری ہے۔ مرکز کا مرکزی نقطہ آگ (تصورِ محبوب) ہے۔ J.C. Steeb نے اس نقطہ کو روشنی کا خزانہ کہا ہے، یہ روشنی نورِ حق (Simalcurum Dei) ہے۔ Paracelous نے مزید لکھا ہے کہ آتشِ قلب رُوح (Anima Iliastri) کا مسکن ہے جو آگہی کی توانائی سے حاملہ ہوتی ہے تو اسے کسی غلاف یا پناہ گاہ (Capsule Cordis) کی ضرورت نہیں رہ جاتی۔ وہ جسم سے بے نیاز ہو کر (Pleroma کی طرح) آپ اپنے وجود کی ضامن ہوتی ہے اور اپنے اصل مرکز، یا جوہری مرکز (لاشعور) کا حصہ بن جاتی ہے۔ اسے نفسیات میں تقلیبِ ذات بھی کہا گیا ہے اور طبعی بندھنوں سے نجات کی شکل بھی۔ اُپنشد کی آیت ہے: "پھر انسان

کی روشنی کیا ہے؟ ذات اس کی روشنی ہے۔ ذات کی روشنی کی وجہ سے انسان آرام کرتا ہے، آگے بڑھتا ہے، اپنا کام کرتا ہے اور واپس لوٹ آتا ہے (مرکزِ ذات کی طرف)۔" St. Augustine نے خود آگہی کو تخلیق کائنات کا اوّلین مرحلہ کہا ہے، کہ جس کی وجہ سے انسان اس روشنی سے واقف ہوا۔ اس خود آگہی نے ہی مرکز کو عاشق بنا دیا۔

عاشق اور محبوب دونوں ہی رُوح کے آرکی ٹائپ ہیں۔ ان کے باہمی ربط کے جو زاویے غالب نے خلق کیے ہیں ان میں نور اور روشنی کا اپنے گمشدہ حصے کی تلاش کا ازلی اضطراب شامل ہے۔ محبوب کبھی اہرمن کی بانہوں میں جکڑا ہوا ہے، کبھی مادرِ عظیم کے لیے بیقرار ہے۔ کبھی پرچھائیں، خبط، اپولو اس کے جمال کو داغ دیتے ہیں تو کبھی مریم اور زیوس اسے سیلِ اشک میں زوبلی Nestis بنا ڈالتے ہیں۔ روشنی کا یہ عنصر اپنی ہر حالت میں اپنے ماخذ سے ملنے کے لیے بیقرار ہے اور ماخذ خود آئسس جیسی دیوانگی لیے اس کرۂ ارض کے طول وعرض اور اس کی پہنائیوں میں اور بلندیوں پر اس کی جستجو میں سرگرداں ہے تاکہ اپنے ہی بلتے ہوئے عکس کو اپنے اندر اُتار لے۔ محبوب کا آرکی ٹائپ Animus ہے اور عاشق کا آرکی ٹائپ Anima۔ ان پیکروں کو غالب کے آریائی لاشعور اور نسلی برتری کے قوی احساس نے زندگی کی نئی رمق سے روشناس کیا ہے۔ بقول شکیل الرحمٰن: یہ غالب کے احساسِ خود بینی اور ان کی خود مرکزیت کا استعارہ ہے۔ شکیل الرحمٰن کہتے ہیں کہ ان پیکروں کی شکل میں اُردو شاعری کو عاشق کا ایسا کردار ملا ہے جس کی شخصیت محسوس ہوتی ہے۔ اس کا اہم ترین وصف اور اس کا امتیاز یہ ہے کہ اس کی انانیت لہراتی ہے اور وہ انتہائی گہرے احساسِ جمال کا مالک ہے۔ تباہی، ویرانی اور اضطراب کی پیشکش بھی اپنی انفرادیت کو حد درجہ محسوس بنا دیتی ہے:

> "عاشق کے احساس اور جذبوں کے رنگوں سے جو تہذیب کاری ہوئی ہے اس کی کوئی مثال اُردو شاعری میں نہیں ملتی۔ وہ مختلف اور متضاد تصویروں کا ایک سلسلہ ہے جو جمالیاتی خطی تناظر (Linear Perspective) کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ بلندی اور گہرائی کا احساس ملتا رہتا ہے۔ دو متضاد مناظر کے درمیان گہرائی کی کیفیت ایک بڑے تخلیقی فنکار کا کرشمہ ہے۔ عاشق کے احساسِ خود بینی نے اسے بصری فن کا عمدہ نمونہ بنا دیا ہے۔ فاصلے کا حسن اپنے ظاہری تناسب کے ساتھ اپنے ہی وژن کا کرشمہ نظر آتا ہے۔ عاشق کی ذات ایک منفرد پیکر اور اس پیکر کی

مختلف جہتوں کو حد درجہ محسوس بنا دیتی ہے۔ گہرے احساسِ جمال کی وجہ سے وہ
دونوں تصویروں میں ایک بڑا آرائش کار نظر آتا ہے۔ جو خطوط ہیں وہ اپنی نفاست
سے متاثر کرتے ہیں، جو رنگ ہیں وہ حد درجہ شفاف ہیں۔'' (۳:۵۲۹)
عاشق کی بعض تصویریں ملاحظہ فرمائیں:

مقتل میں کس نشاط سے جاتا ہوں میں کہ ہے   پر گل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام   گریہ سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا

سرچشمۂ خوفست ز دل تا بزبان ہای   دارم سخنی با تو و گفتن نتواں ہای

بہ بانگِ صور سر از خاک بر نمی دارم   ہنوز در نظر چشمِ نیم خوابی ہست

اللہ رے ذوقِ دشت نوردی کہ بعد مرگ   ہلتے ہیں خود بخود مرے اندر کفن کے پاؤں

میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے   ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

ناگہاں اس رنگ سے خونابہ ٹپکنے لگا
دل کہ ذوقِ کاوشِ ناخن سے لذت یاب تھا

غالب کی شاعری میں عاشق ذات کا آرکیٹائپ ہے، خود روشنی ہے اور روشنی کے ابدان کا متلاشی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس آرکیٹائپ کی تعمیمی عادتوں کا تذکرہ کرتے ہوئے اس کی حسبِ ذیل خصوصیات کی جانب اشارے کیے ہیں۔ (۳:۵۳۰)

غالب کا عاشق وسیع تخلیقی شخصیت کا مالک ہے۔ (پیکروں کو خود تراشتا ہے اور آپ ہی ان میں ڈھل جاتا ہے)

ذات کو مرکزی حیثیت دیتا ہے اس طرح کہ حیات و کائنات کی صداقتیں ذات سے ہم آہنگ ہو جاتی ہیں۔ (کرائسٹ اور سوفیا کی طرح) اور جلوۂ حسن بن جاتی ہیں اور وحدت کا

عامیہ بھی۔

اس کے نشاط و الم کے تجربے خارج پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ باطنی کیفیتوں سے خارجی اشیاء و عناصر کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں۔ افسردہ ہوتا ہے تو اشیاء و عناصر افسردہ ہو جاتے ہیں۔ خوش ہوتا ہے تو ہر شے مسکراتی ہوئی نظر آتی ہے۔ ذات، حیات اور کائنات کے غم کو شعور کی اعلیٰ سطح پر لے جاتا ہے، اور ان میں رشتہ پیدا کرتا ہے، ان کی وحدت کا تاثر بخشتا ہے۔ (اس کی شناخت سوفیا کے حزن و الم اور کیف و نشاط کے تجربوں سے ہوتی ہے۔ ذات، حیات، کائنات کا ارتباط آئسس اور میلیسوتا کی طرح تجدیدِ حیات کا ضامن ہوتا ہے۔ گلگامش کی بیتابانہ جستجو ذات کا رُوحانی سفر بن جاتی ہے۔)

کبھی آتش کے پیکر میں نظر آتا ہے (اپولو ہے، تا، خپط، زیوس اور اوسائرس کا ہم نفس ہے) اور کبھی لہو کی صورت جلوہ گر ہوتا ہے (ذات میں ہی Anima موجود ہے جو روشنی کے گمشدہ عنصر، سوفیا اور آئسس کے کرب کا استعارہ ہے)۔ داخلی کرب کا پیکر ہے۔ رُوحانی اور ذہنی کشمکش میں گرفتار رہتا ہے۔ آتش، شعلہ اور تپش کے استعاروں سے اپنے کرب، تصادم اور کشمکش کو دوسروں کا تجربہ بھی بنا دیتا ہے (ایتھیلیس اور اہرمن کی کشمکش وجود کا حصہ بن جاتی ہے)۔

ایسا ذہن ہے جو دوسروں کو ذہن عطا کرتا ہے۔ (Pleroma)۔

وحشت پسند بھی ہے اور نشاط پسند بھی۔ دونوں کی تلاش میں مسلسل سفر کرتا رہتا ہے، ذکا نخیلی (Heroic Journey)۔

خواب دیکھتا ہے، ہر خواب ایک طلسم بن جاتا ہے۔ حواس کے ذریعے جو تجربے حاصل کرتا ہے انھیں خوابوں میں تبدیل کرتا رہتا ہے، یا انھیں خوابناک بناتا رہتا ہے۔ تنہائی میں اس کے خواب سہارا دیتے ہیں۔ سب سے زیادہ متحرک قوت، قوتِ باصرہ ہے۔ اسی سے خوابوں کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ صرف دیکھ کر جمالیاتی انبساط نہیں پاتا بلکہ تجربوں کو چھو کر، سن کر اور چکھ کر بھی جمالیاتی مسرت حاصل کرتا ہے (کیمیا گر ہے، ہرکیولیس، ہرمس، ہیروس ہے)

تماشا پسند ہے اور تماشا خلق کرنے میں اپنا ثانی نہیں رکھتا (کیوپڈ اور سائیکی)۔

ایک کُل ہے کائنات اور محبوب کے جلال و جمال کے رشتے سے اس کُل کی پہچان ہوتی ہے (اہورمزدا!)

تحرک اور حرکت کا دلدادہ ہے۔ اس کی تمنا، رفتار، دریا اور موج کی صورت میں تبدیل

ہو جاتی ہے (آئسس، میلیسونا، الفروڈائٹ، Pyrrha)۔

اپنے پیغمبرانہ عرفان سے پہچانا جاتا ہے۔ یہ عرفان اس کی بصیرت کی دین ہے جو زندگی اور کائنات کے کرب میں شامل ہونے کی وجہ سے حاصل ہوئی ہے (منصور حلاج)۔

عاشق، محبوب اور رقیب (پرچھائیں) کو شکیل الرحمن نے تین موروثی کہا ہے۔ یہ تینوں رُوح کے آرکٹائپ ہیں۔ عاشق کی پرچھائیں بھی اتنی ہی اہم ہے۔ پرچھائیں کا منفی پہلو اہرمن ہے۔ محبوب یا عورت کا آرکٹائپ فطرت کے جمال و جلال سے اتنا قریب ہے کہ اس کے حسن و جمال کا علامیہ بن جاتا ہے۔ وہ متوزاور توانا درخت کی شکل میں نظر آتی ہے جس کی جڑیں صدر ارض میں پیوست ہیں (لاشعوری تحریکات سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں)۔ یہ سینۂ شاعر ہے اور یہیں سے اس کی پرچھائیں بھی جنم لیتی ہے۔ یہ جلال کا پیکر ہے اور جمال کا خالق۔

مختلف آرکٹائپل تماثیل کی مانند درخت کی معنوی حیثیت بھی تبدیل ہوتی رہی ہے۔ یُنگ کا خیال ہے کہ اس معنوی تبدیلی کی وجہ سے اس علامت کی زرخیزی، توانائی اور زندگی افروزی میں اضافہ ہوا ہے۔ اس کے تلازموں میں زندگی، طبعی اور نفسی لحاظ سے وجود کی بے تقاپی، نشوونما، صعودی اور ہیولی ارتقا، خود آگہی، کلیت، انثی پہلو مثلاً تحفظ، سایہ، پناہ، افزائش، زندگی کا وسیلہ، استحکام، ہمیشگی، موت اور زندگی نو بھی شامل ہیں۔ یُنگ انھیں Psychoid اشکال کہتا ہے جن کا وجود درحقیقت مختلف اساطیری بیانات سے ان کے تعلق کی وجہ سے ہے۔ یُنگ کا یہ فلازوفی کل درخت شجر نور ہے اور زندگی کا شجر معنوی بھی، اور غالب کی نسلی برتری کا مستحکم استعارہ بھی ہے۔ Gerard Dorn نے اپنی ۱۹۶۱ء کی تصنیف میں درخت کو Transportation کی علامت کہا ہے۔ (۲:۲۹۳) بسا اوقات اس کی حیثیت خود ذات کی بھی ہے اور پرچھائیں کی بھی:

"غالب کی شاعری میں رقیب یا پرچھائیں کا دائرہ پھیلتا ہے اور اس میں خود شاعر کی شخصیت جذب ہو جاتی ہے۔ اس پھیلے دائرے میں رشک کا جذبہ زیادہ اہم اور توجہ طلب ہے۔ رشک کے ساتھ خدا، محبوب، آسمان، جنت، معاشرہ، سماج، نظامِ زندگی سب کے پیکر اس دائرے میں آ جاتے ہیں۔ پرچھائیں سے شاعر کی بے پناہ محبت کا بھی احساس ہوتا ہے اور اس کے جذبۂ رشک کی پہچان بھی قدم قدم پر ہوتی ہے۔" (۲:۲۸۳)

غالب کا رقیب زخمی رُوح کا رُوپ بھی ہے جس میں ہمہ گیر لاشعور کے آئینے کی المناکیاں نجوئی

ہیں۔ شکیل الرحمن کا خیال ہے کہ یہ فطری اور جبلی پیکر ہے جو ازل سے ہی انسان کے وجود کا حصہ بن کر اس کی ذات کے حصار میں مقید ہے۔

یُنگ نے پرچھائیں کو پانی کی دُنیا کہا ہے۔ یہ دُنیا تاریکی کی بھی ہے اور اس آئینے کی بھی جس میں ہمزاد کا کرب روشنی کے گمشدہ حصے کی اذیتوں کا احساس دلاتا ہے۔ پانی طہارت اور تزکیۂ نفس اور تصفیۂ قلب کا استعارہ بھی ہے اور ہمہ گیر لاشعور کا آرکٹائپ بھی۔ پرچھائیں کے آرکٹائپ میں انھی امواج کا تلاطم اور ان کی ہی پنہائیوں کی تہہ داریاں ہیں جن کا دائرہ پھیلتا ہے تو ان میں خود شاعر کی شخصیت جذب ہو جاتی ہے۔

محبوب، عاشق اور رقیب کے علاوہ ساقی بھی غالب کی شاعری میں روشنی کی ہی علامت ہے۔ غالب نے اسے فرضی وجود کہا ہے جو ان کی آرزوؤں کے لیے کیمیا بھی ہے:

چہ ساقی کے پیکر سیمیا
پسِ آرزوئے مرا کیمیا

یہ فرضی وجود، رقیب کی ہی مانند، خود غالب کا عکس ہے، جسے وہ باطن کے آئینے میں منعکس کرتے ہوئے زخمِ دل دکھاتے ہیں، جس سے اپنی مرتبیوں کا تذکرہ کرتے ہیں، ساتھ ہی اپنی بےخودی اور وارفتگی کے پھول بھی چٹکاتے ہیں۔ اس آئینے میں غالب وہ چشمہ بن جاتے ہیں جس سے خضر نے پیاس بجھائی اور جس کے لیے سکندر نے تابِ تشنگی برداشت کی:

تو آں چشمہ کز تو خضر آب خورد	سکندر ز لب تشنگی تاب خورد
نہ خضرے در آب باشی بخیل	تو آبی ولی کوثر و سلسبیل

ساقی سے ہی رازِ دل کا اظہار بھی کرتے ہیں کہ ان کی تلاش کا سلسلہ ہنوز جاری ہے۔ اب بھی ساقی تراشتے ہیں اور قدح بنا لیتے ہیں:

در اندیشہ محو تلاشم ہنوز
قدح ساز و ساقی تراشم ہنوز

ساقی محبوب اور معبود کی صورت بھی ہے جس کے وجود کا احساس عقل کے خوں بہا کے بعد عالمِ مستی میں تو ہوتا ہے لیکن ہوش و حواس میں یہ بس ایک پُرفریب خیال بن کر رہ جاتا ہے:

دریں داستاں تیز گر وار سے	بخود بست گفتارم از بیکسے
مئی خویش و جامِ سفال خودم	نہ ساقی کہ من ہم خیال خودم

اس محبوب کی مصوری کرتے ہیں تو رُخسار پر بل کھاتی اور پاؤں سے اُلجھتی زلفوں، سرو قامتی اور قبائے سوسن کا تذکرہ بھی کرتے ہیں:

فرو ہشتہ از دو سوئے بر عذار　　شکن در شکن طرۂ مشکبار

بہ مَی دادن اے سرو سوسن قبائے　　بہ زلف درازت میچاد پائے

تجربوں کی یہ داخلی جہتیں ہی غالب کی شاعری میں نشاط و الم کی محرک ہیں جو تصور سے پلٹ کر عقل کی دُنیا میں آنے کے بعد وہم بن کر شعور کے لیے سوہانِ رُوح ہو جاتی ہیں:

مے و شیشہ بگذار و بگذر ز من　　ہما نا نہ من بلکہ ایں انجمن

گل و بلبل و گلستاں نیز ہم　　مہ و انجم و آسماں نیز ہم

نمودیست کاں را بُوَد بود ہیچ　　زباں ہیچ و سرمایۂ سود ہیچ

بعرض شناسایئے ہر چہ ہست　　بہ وہمست پیدایئے ہر چہ ہست

جب تمام مراکزِ حسن ذات متحد ہو جاتے ہیں تو عرفانِ ذات کا وسیلہ بن جاتے ہیں:

در اندیشہ پنہاں و پیدا توئے　　گل و بلبل و گلشن آرا توئے

نمود دو گیتی بہ گیتی خدائے　　چہ ہست دیگر عدائیم رائے

من و تو کہ بدنام پیدائیم　　رقم ہائے منشور یکتائیم

ولیکن چو ایں ایزدی سیمیاست　　بدانست حسی چنیں دیرپاست

نمودی کہ حق راست نبود چرا　　زمان چوں از آنجاست نبود چرا

نمود و نبود کی یہ کشمکش بھی محبوب، عاشق، رقیب اور ساقی، اور بایں لحاظ غالب کا سرمایۂ حیات ہے۔

پری زاد نظر

روی آوردن من از عدم بہ سودای گہر سنجی و گہر فروشی بود، کالای بیشں بہائے من دریں چار سو ردی روائی ندید و متاع گراں مایہ مرا دریں بازار ارزش ارزانی نشد۔ ناچار ہر چہ با خویش آوردہ ام چون گویم کہ با خویش می برم، گنجی در سفینہ ہا و پارہ ای در سینہ ہا می گزارم و می گزرم۔

○

آذرنفس غالب کی سائیکی کی شناخت کی ایک جہت کا تعلق داستانیت سے ہے، جو ہمہ گیر جمالیاتی نظام سے مربوط ہے۔ غالب کی داستانیت ہمہ گیر تہذیب کے ورثے کی شکل میں ذہن کے خلیوں میں رچی ہے:

"غالب ایک تہذیب کی طرح پھیلے ہوئے تھے، یہی وجہ ہے کہ آج بھی ایک بڑی تہذیب کی علامت کے طور پر زندہ ہیں۔ وہ صدیوں کے جمالیاتی اقدار کے سفر کی داستان پیش کرتے ہیں۔ ان کے ذریعے ایک بڑی تہذیب کا جمالیاتی شعور حاصل ہوتا ہے۔ وہ ایک ایسی علامت ہیں کہ جس کی مدد سے ایک بڑی تہذیب اور ہندوستان کی مٹی پر دو بڑی تہذیبوں کی خوبصورت ترین آمیزشوں کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔" (۳:۱۶)

ان تہذیبوں میں داستانوں کا بڑا ہی اہم مقام تھا۔ عرب و عجم کی داستانی روایتوں سے غالب نے جتنے فعال اور متحرک پیکر تراشے ہیں ان کی مثال کہیں اور نہیں ملتی۔ عرب و عجم کا مجمی سمجھنے کے باوجود وہ اس کی اقدار اور روایات کی پاسداری کرتے ہیں۔ اسی بنا پر شکیل الرحمن نے انھیں ایک بڑی سچائی بھی کہا ہے۔ عربی اور عجمی داستانوں کے طلسم کدہ، ان میں موجود فسون و تحیر کے تجربے، انداز بیان کا سحر، ان میں موجود تصادم، خیر و شر، حسن و قبح کا ان کا تصور، تجسس اور اسرار کی ان کی دنیا، بات سے بات پیدا کرنے کا ان کا سلیقہ، مافوق فطری، مابعد طبعی، مافوق عادتی رجحانات کی جانب ان کا جھکاؤ، انسان کی بنیادی جبلتوں کا اظہار، عمل اور ردِ عمل بھی غالب کی شاعری کے امتیازی اوصاف ہیں۔

داستانوں کی اپنی تہذیب تھی اور اس تہذیب کا ایک دوسرے پر اثر بھی ہوا۔ رد و قبول کا یہ

معاملہ اساطیر کے ساتھ بھی رہا۔ ایک خطۂ ارض کے اسطور نے دوسری جگہ جا کر جامۂ لفظ بدل لیا۔ ذہن کی تحریک وہی رہی۔ داستانیں جب مائل بہ سفر ہوئیں تو زبان کی تبدیلی کے ساتھ ہی مختلف خطوں کی روایات، تہذیب اور شعور کو بھی اپنا حصہ بناتی گئیں۔ ہندوستان کی داستانیں عرب پہنچیں تو نئے رنگ میں ڈھل گئیں، عربی داستانیں ایران پہنچ کر لفظ و شعور کے نئے ملبوس سے آراستہ ہوئیں۔ چین کی داستانیں ہندوستان اور ایران آئیں تو نئے چولے میں سما گئیں۔ مصر و یونان کی داستانیں عرب و ہند کی سرزمین کا حصہ بن گئیں۔ شکیل الرحمن نے نشاندہی کی ہے کہ داستانیں جب سفر پہ چلیں تو ہر سرزمین کا حصہ اس طرح بنتی گئیں گویا ان کی تخلیق وہیں ہوئی ہو۔

اساطیر اور داستانوں کا یہ نہایت ہی اہم فرق ہے۔ اساطیر ہمہ گیر تو ہیں لیکن جامد ہیں، وہ توسع سے آشنا نہیں ہو پاتے۔ یہ ضرور ہے کہ ان کے پیکروں میں تمثیلوں کی دنیا آباد ہے۔ اب ان پیکروں سے شاعر جتنی بھی تمثیلیں بنا لے، بذاتِ خود اساطیر میں توسیع نہیں ہوتی۔ جبکہ داستانیں پھیلتی ہیں۔ ایک سے دوسری شکل اختیار کرنے کے ضمن میں نئی وسعتوں سے بھی آشنا ہوتی ہیں۔ یہ نئی وسعتیں فنکار کے لیے اسطور سازی کی صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ غالب کے تصور نے بھی ان کی نئی اور انوکھی دنیائیں آباد کی ہیں:

"غالب کے عہد تک داستانوں کا ایک بڑا طویل سلسلہ جاری ہے۔ ان کی روایات نے تہذیبی آمیزش میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ ہندوستانی روایات داستانوں اور قصوں کہانیوں کی روایات نے تہذیبی آمیزشوں کے ساتھ پُر اسرار سفر کیا......
غالب ایک بڑے شاعر تھے، ایک بڑے خلاق ذہن کے مالک تھے، شعوری اور لاشعوری طور پر انھوں نے برصغیر کی جانے کتنی روایتوں اور ان کے باطن میں گزرنے والی روشن لہروں سے رشتہ قائم کر رکھا تھا۔ قصوں، فسانوں اور داستانوں کی عظیم تر روایتوں سے ان کا رشتہ تخلیقی نوعیت کا ہے اور مطالعۂ غالب میں اس تخلیقی رشتے کو نظر انداز کر کے غالب کے خلاق ذہن اور ان کے ہمہ گیر وژن کی دریافت نہیں ہو سکتی۔" (۳:۳۰)

داستانیت غالب کے عہد کے تہذیبی مزاج اور شعور کا تابناک پہلو ہے جس کے سلسلے نسلی اور آریائی لاشعور سے ملتے ہیں:

حیرت حدِ اقلیم تمنائے پری ہے
آئینے پہ آئینِ گلستانِ ارم باندھ

پری بہ شیشہ و عکسِ رُخ اندر آئینہ
نگاہِ حیرتِ مشاطہ خوں فشاں تجھ سے

چند لمحوں کے لیے غالب کی شاعری سے صرفِ نظر کیجیے اور ان کے خطوط پر نگاہ ڈالیے تو ان میں بھی غالب نئی داستانیت کے موجد کی شکل میں نظر آتے ہیں۔ اس میں ان کی ذات کے نشاط آمیز لمحے بھی ہیں، سانحے بھی اور ان کے عصر کے آلام سے ذات پر مرتب ہونے والے اذیت ناک تجربے بھی:

"حرف و صوت کا آہنگ داستان نگار غالب کو داستان نگاری کی روایت میں ایک نشانِ منزل بنا دیتا ہے۔ تکنیکی اعتبار سے ان کی داستان نگاری ایسی ہے کہ نہ جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام۔ ان کی شخصیت، ذات، اَنا اس داستانیت میں بنیادی جوہر کی مانند ہیں۔ ان کی اُمیدوں، آرزوؤں، حسرتوں اور ان کے خوابوں نے ان کے اسلوب کی تشکیل میں حصہ لیا ہے۔ انھیں سیال بنایا ہے۔ تب جا کے یہ اسلوب آیا ہے اور یہ نئی داستانیت پیدا ہوئی ہے۔ ان کی داستانیت ایک بڑی تہذیب کی رُوح اور اس رُوح کا بحران ہے۔ ان کے داستانی رُجحان نے ایک دلفریب پردہ بنایا ہے۔ اس جھلملاتے، مہین اور باریک پردے کے پیچھے ہم ایک شخص کو مسلسل عمل کرتے، فتح حاصل کرتے، شکست کھاتے، شکست کھا کر پھر اُٹھتے دیکھتے ہیں۔" (۳:۵۵)

غالب خود ہی اس داستان کے مرکزی کردار، جانباز ہیں جن کی حسرتوں کے خون سے داستان کی زمین لالہ زار ہے۔ یہاں بھی المیہ کا شدید رُجحان جمالیاتی نظام سے مربوط ہے اور یہاں بھی وہ آپ اپنا تماشا دیکھتے اور دکھاتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ: غالب داستانی روایات کے کرداروں کی خوبیوں کو اپنے اندر اُجاگر کرنا چاہتے ہیں، ناکام ہوتے ہیں تو حسرتوں میں ڈوب جاتے ہیں۔ وہ اس طاقت سے محروم رہ کر اس کے حصول کے لیے جد و جہد میں مصروف

ہیں۔ محرومی غالب کی سائیکی کا حصہ ہے۔ اسی محرومی نے ہر حروف کی تخلیق کی جس میں داستانوں کی ہی مانند ان کی آرزوؤں کا لہو اور شوق کی آگ موجود ہے۔ ان کی داستان میں وقت کے تلخ تجربے اور ذات کی الجھنا کیاں مدغم ہیں جنھیں منفرد حیثیت سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ شکیل الرحمٰن نے نشاندہی کی ہے کہ ان کے مکاتیب میں ڈرامائی خصوصیات بھی ہیں۔ انشائیے کی لطافت اور نکتہ آفرینی بھی ہے، افسانوں کا فسوں بھی، خود نوشت سوانح کی صاف و شفاف تصویریں بھی ہیں اور اعترافِ ذات بھی۔ مصوّروں اور پیکر تراشی کے عمدہ نمونے بھی ہیں۔ غالب جب اپنے سفر کی داستان سناتے ہیں تو ان کا رنگ و آہنگ بعینہٖ ایسا ہی ہے گویا سندباد جہازی کے سفر کی داستان ہو۔ غالب کی داستانیت کی انفرادیت یہ ہے کہ یہاں بھی متذکرہ تمام کیفیات کے ساتھ ہی المیہ کا شدید احساس موجزن ہے۔ اس نشاط کرب کو پیش کرنے میں بڑی سخت جانی کا مظاہرہ بھی کرتے ہیں۔ ان کے کرب کی وجوہ میں ایک وجہ یہ شدید احساس بھی ہے کہ اس دُنیا میں ان کی کوئی قدر نہ ہوئی اور متاعِ گرانمایہ (خود غالب) کسی کے ہاتھ نہ آیا، اور نشاط کی کیفیت اس احساس سے ملتی ہے کہ یہ متاعِ گرانمایہ بڑا ہی انمول ہے۔ اس خیال کے تحت وہ یہ بھی باور کراتے ہیں کہ اگر وہ جمشید کی مملکت میں ہوتے تو وہ اپنے عہد پہ آفریں کہتا، اگر وہ فریدوں کی مدح سرائی کرتے تو وہ چرخ و ستارہ کے گرد گھومتا اور اگر زرتشت کے زمانے میں ہوتے تو ان کے خوف سے (یعنی غالب، سراپا آگ) آگ روشن نہ ہوتی اور نہ ہی کوئی ان کے بیان کی دلفریبی پہ زند کو فوقیت دیتا۔ غالب کہتے ہیں:

"جس سناٹے میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتہ نہیں...... یہ دریا نہیں ہے، سراب ہے، ہستی نہیں پندار ہے۔" (۳:۵۴)

شکیل الرحمٰن اس پندار و پہ گرفت حاصل کرنے کے لیے نحیف و نزار بیتال کو کاندھے پر اُٹھائے پھرتے ہیں تا کہ اس کی داستانوں کو سن کر ان میں سراغِ معنی کی جستجو کریں، انھیں خود اپنے وجود کا حصہ بنا لیں۔ معنی کی جستجو کے لیے اذیتوں کو مدعو کرنے کا یہ تکلیف دہ انداز شکیل الرحمٰن سے ہی مختص ہے۔ غالب کی طرح وہ بھی معانی کے سرِ نہاں کے سراغ کے لیے اذیتِ جاں سے سرور حاصل کرتے ہیں:

"وہ ٹکٹکی باندھے آسمان کی طرف دیکھ رہا تھا، جیسے اپنے ماضی میں گم ہو گیا ہو۔

صاف آسمان پر سورج چمک رہا تھا۔ مجھے اپنے سفر پہ جانا تھا۔ اسے خدا حافظ کہا اور یہ سوچتا ہوا آگے بڑھ گیا کہ یہ کیا شخص ہے جو دیکھنے میں مرد ناتواں لیکن اندر سے ایک غار ہے۔ اس غار میں وہ کچھ دیکھا جو اتنے سفر میں نہ دیکھا۔ کہاں سے کہاں آ گیا ہے، ایک داستان بن گیا ہے ——! مجھے وہ بوڑھا یاد آیا کہ جو تسمہ پا تھا، میرے لیے آفتِ جاں تھا۔ ازراہِ ترحم اس کو کندھے پر اُٹھالیا تو اس نے اپنی ٹانگیں میری گردن میں لپیٹ لی تھیں۔ خدا جانے اس کی خشک ٹانگوں میں کتنی قوت تھی۔ اپنی ٹانگیں اس طرح مارتا تھا جیسے گھوڑے کو چابک مارتے ہیں۔ اس مردِ ناتواں پر تو زندگی تسمہ پا کی طرح سوار رہی ہے اور اپنی ٹانگوں سے مارتی رہی ہے۔" (۳:۵۳)

یہ تجربہ جتنا تکلیف دہ احساس ہے، اتنا ہی رفیع بھی ہے۔ اجیارِ وجود، اوّلِ ذات، ارتسامِ معانی کی یہ رفعت شکیل الرحمٰن ہی کی تنقید کی شناخت ہے جو داستان گو کی پہچان یوں کرتی ہے کہ:

"اندر سے لہولہان ہے، رُوح اس کے جسم میں اس طرح گھبرائی ہوئی ہے جس طرح طائرِ قفس۔ زندگی پر گزرنا چاہتا تھا کہ زندگی اس پر گزر گئی۔ اب جو سندباد یہ کہانی سنے گا تو اس کہانی کے سامنے سو دیناروں کی تھیلی کیا قیمت رکھے گی۔ اس کی قیمت بھلا میں کیا دے سکوں گا...... یہ تو انمول داستان ہے۔ کبھی سوچا نہ تھا کہ انسان کی کہانی فوق الفطری کہانیوں سے زیادہ دلچسپ، المناک اور حد درجہ گہری اور اتنی معنی خیز ہوگی۔ آج وہ پہلی بار کسی جزیرے پر ایک ایسے تنہا انسان سے ملا تھا جو اپنی ذات میں انجمن تھا، ایک تہذیب کی علامت تھا، جلوۂ صد رنگ کو لیے ہوئے آج وہ پہلی بار ایک انسان کی کہانی لیے جا رہا تھا۔" (۳:۵۴-۵۵)

شکیل الرحمٰن نے ۱۸۵۷ء کے بعد مجلسی زندگی کے ختم ہو جانے کو بھی غالب کے لیے سانحہ تصور کیا ہے۔ یہ زندگی بھی اس تہذیبِ رفتہ کی شناخت تھی۔ غالب جیسے حساس فنکار کے لیے اس سانحہ کا درد بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ مکتوب نگاری کو انھوں نے اس درد سے نجات حاصل کرنے کی شعوری کوشش کہا ہے اور لکھا ہے کہ جس طرح کہانی بیان کر دینے پر نفسیاتی سکون کا احساس ہوتا ہے، یا درد بانٹ لینے پر اذیت قدرے کم ہو جاتی ہے، اسی طرح غالب نے اپنے

مخاطب کو تصور میں سامنے بٹھا کر اپنے درد سے روشناس کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مکاتیب کی بے تکلفی مجلسی زندگی کی بے تکلفی کا احساس دلاتی ہے جس نے تنہائی میں اور بھی شدت اختیار کر لیا ہے۔ غالب خود ہی داستان گو ہیں اور خود میرِ مجلس بھی۔ 'مہر نیمروز'، 'پنج آہنگ' اور 'دستنبو' میں بھی یہی رنگ غالب ہے۔ تسکینِ ذوق کے لیے چند اقتباسات ملاحظہ فرمائیں:

"......اپنا آپ تماشائی بن گیا ہوں۔ رنج و ذلت سے خوش ہوتا ہوں، یعنی میں نے اپنے کو اپنا غیر تصور کیا ہے، جو دُکھ مجھے پہنچا ہے کہتا ہوں، لو غالب کے ایک اور جوتی لگی۔ بہت اِترا تا تھا کہ میں بڑا شاعر اور فارسی دان ہوں۔ آج دور دور تک میرا جواب نہیں، لے اب قرض داروں کو جواب دے۔ سچ تو یوں ہے، غالب کیا مرا، بڑا ملحد مرا، بڑا کافر مرا۔ ہم نے ازراہِ تعظیم جیسا بادشاہوں کو بعد ان کے 'جنت آرام گاہ' و 'عرش نشیں' خطاب دیتے ہیں، چونکہ یہ اپنے کو شاہِ قلم رو سخن جانتا تھا، 'سقر مقر' اور 'ہاویہ زاویہ' خطاب تجویز کر رکھا ہے۔ آیئے نجم الدولہ بہادر! ایک قرض دار کا گریبان میں ہاتھ، ایک قرض دار بھوگ سنا رہا ہے، میں ان سے پوچھ رہا ہوں، اجی حضرت نواب صاحب! نواب صاحب کیسے؟ او فلاں صاحب! آپ سلجوقی اور افراسیابی ہیں، یہ کیا بے حرمتی ہو رہی ہے، کچھ تو اکسو، کچھ تو بولو۔ بولے 'کیا بے حیا، بے غیرت، کوٹھی سے شراب، گندھی سے گلاب، بزاز سے کپڑا، میوہ فروش سے آم، صراف سے دام قرض لیے جاتا تھا، یہ بھی سوچا ہوتا، کہاں سے دوں گا!" (۳:۶۱)

"میرا حال سوائے میرے خدا اور خداوند کے کوئی نہیں جانتا، آدمی کثرتِ غم سے سودائی ہو جاتے ہیں، عقل جاتی رہتی ہے۔ اگر اس ہجوم میں میری قوتِ متفکرہ میں فرق آ گیا ہے تو کیا عجب ہے بلکہ اس کا باور نہ کرنا غضب ہے، پوچھو کہ کیا غم ہے؟ غمِ مرگ، غمِ فراق، غمِ رزق، غمِ عزت...... اے لو بھول گیا حکیم رضی الدین خاں، میر احمد حسین میکش، اللہ اللہ ان کو کہاں سے لاؤں؟ غمِ فراق حسین میرزا، یوسف میرزا، میر مہدی، میر سرفراز حسین، میرن صاحب، خدا ان کو جیتا رکھے، کاش یہ ہوتا کہ جہاں ہوتے خوش ہوتے۔ گھر ان کے بے چراغ، وہ خود آوارہ، سجاد اور

کبر کے حال کا جب تصور کرتا ہوں، کلیجہ ٹکڑے ٹکڑے ہوتا ہے۔ کہنے کو ہر کوئی ایسا
کہہ سکتا ہے مگر میں علیؓ کو گواہ کر کے کہتا ہوں کہ ان اموات کے غم میں اور زندوں
کے فراق میں عالم میری نظر میں تیرہ و تار ہے۔ یہاں اغنیا و امرا کے اولاد و ازدواج
بھیک مانگتے پھریں اور میں دیکھوں۔" (۳:۶۲)

غالب کی داستانیت میں تہذیب کے لٹنے کے غم کے ساتھ ہی غمِ ذات تو ہے ہی، مجلس کے دیگر افراد کے غم کو بھی انھوں نے اپنے کرب کا حصہ بنالیا ہے۔ ایک گھونٹ شراب کے لیے راہیں تکنے والا یہ شخص جب اپنی متاعِ گراں مایہ کا تذکرہ کرتا ہے کیسا عظیم اور پُر وقار نظر آتا ہے۔ کیسی بے دست و پائی، بے بسی، مجبوری و محرومی ہے کہ خود اپنا نزار بدن پھوڑوں سے بھرا ہے، شام کی شراب کے ملنے کی آس لگائے بیٹھے ہیں اور غربا و اُمرا کی اولادیں بھیک مانگتی پھرتی ہیں تو ان کی حالتِ زار پہ خون کے آنسو روتے ہیں:

"الفاظ احساسِ غم و اندوہ سے پھوٹتے ہیں اور ساتھ ہی اس احساس کے مرہم بھی بن گئے ہیں۔ ہر بیان میں درد گہرا ہے۔ اظہار کا انوکھا پن درد کی گہرائی کا احساس دیتا جاتا ہے۔ ہر نقش عہد کی تلخیوں کو لیے ہوئے ہے۔ رزم و بزم کے معرکے نہیں ہیں، ایسے عبرتناک اور حیرت انگیز مرقعے ہیں کہ جن کا تصور اس دور میں نہیں کیا جاسکتا تھا۔ کوئی خضر ہے اور نہ دستگیر، کوئی اسمِ اعظم ہے نہ کوئی تعویذ، زمانے کی شکست و ریخت میں ایک داستان گو اپنی ذات اور اپنے عہد کے تجربوں کو لیے سحر و تسخیر کی ایک ایسی داستان سنا رہا ہے جو نہ کبھی سنی گئی اور نہ لکھی گئی۔ یہ طلسمات کی نئی سیر ہے، نئے جادوگر اور دیو پسِ پردہ عمل کر رہے ہیں اور مظلوم اس طرح مٹ رہے ہیں جیسے پھر کبھی ان کا کوئی نقش نہیں اُبھرے گا! زخموں کا چراغ ہے جو ذات سے معاشرے تک روشن ہے اور یہ اسی چراغ کی داستان ہے۔" (۳:۶۳)

خضر و دستگیر و اسمِ اعظم کی غیر موجودگی کرب کو تھمنے نہیں دیتی تو غالب بذلہ سنجی، لطیفہ گوئی اور لطیف طنز کی مدد سے غمِ ہستی اور غمِ روزگار و غمِ زمانہ کو فراموش کرنے کی ناکام سعی کرتے ہیں، کیونکہ ان کی داستانیت کا عالم تو یہ ہے کہ:

"ایک المناک لمحے میں کئی المناک لمحے بیک وقت یکجا ہو گئے ہیں۔ کوئی بڑا

آئینہ ٹوٹا ہے اور اس کے ٹکڑے بکھر گئے ہیں۔ انھیں جوڑ دیجیے تو عہد کی داستان ایک ساتھ جانے کتنے عکس کو ایک دوسرے میں پیوست کرلے گی۔" (۳:۶۳)

غالب نے اپنی داستانیت کے مزاج کے اعتبار سے الفاظ و تراکیب بھی وضع کیے۔ ان کا حسن یہ ہے کہ وہ تراکیب ادق ہونے کی بجائے سبک گام ہوگئی ہیں۔ یہ ان کے خیال کی وسعت کے تحرک کا نتیجہ ہے۔ شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ ان کی زبان شخصیت اور بنیادی مرکزی رجحان کے جوہر پیش کرتی ہے۔ ان تراکیب کے حوالے سے بھی غالب کے آریائی لاشعور کی شناخت قائم ہوئی ہے:

"غالب کی زبان، وہ اُردو ہو یا فارسی، اپنے عہد کی سب سے گہری اور معنی خیز علامت کے طور پر اُبھرتی ہے اس لیے کہ یہ زمانے کے سب سے بڑے تخلیقی ذہن کی غماز ہے۔ یہ زبان شخصیت اور بنیادی مرکزی رجحانات کے جوہر کو پیش کرتی ہے...... غالبیات کی زبان داخلی بھی ہے اور خارجی بھی۔ دونوں کا امتزاج جلوؤں کی صورتیں اختیار کرتا رہتا ہے۔ ان دونوں زبانوں کی جڑیں فنکار کے لاشعور اور اپنی ذات کے شعور کے تئیں بیداری میں پیوست ہیں۔ الفاظ فنکار کے شعور کی تائید کرتے رہتے ہیں۔" (۳:۸۱)

نشاط آور رنج و محن کا چراغ غالب کی شاعری میں شعلوں میں ڈھل جاتا ہے اور ان کا آریائی لاشعور بے حد متحرک ہو جاتا ہے، اتنا کہ وہ اس کی تاب سے گھبرا جاتے ہیں۔ یہ اشعار توجہ چاہتے ہیں:

در ماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا، ناخن گرہ کشا تھا

رگ و پے میں جب اُترے زہرِ غم تب دیکھیے کیا ہو
ابھی تو تلخیِ کام و دہن کی آزمائش ہے

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ باز خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگ یک بت خانہ ہم

یارب زجنوں طرح گلے در نظرم ریز
صد بادیہ در قالب دیوار و درم ریز

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

غالب کے لیے پوری دُنیا طلسم کدہ ہے اور زندگی فریب افسوں۔ مایا اور سراب کا تعاقب غالب کو کبھی سکون نہیں لینے دیتا۔ ان کی ذات صحرائے تحیر بن گئی۔ اس تجربے نے ان کے اشعار میں پری (میلوسینا) کی صورت خلق کی ہے۔ پری غالب کی سائیکی کا حسین استعارہ ہے۔ یہ ان کے شعور کی اس پرواز کا استعارہ بھی ہے جس سے ان کے آریائی لاشعور کی تحریکیں تند ہوئی ہیں۔ اس تجربے میں زندگی کو اپنے طور پر منقلب کرنے کا جنوں آمیز رجحان بھی ہے، وحشت، تحیر اور فسوں کی عملداریاں بھی۔ غالب کی پری زاد نظر کو اسی لیے شکیل الرحمٰن نے ان کے وجدان کی سحر آگیں قوت کہا ہے۔ اس کے حوالے سے غالب تجربوں کے اظہار کے لیے داستانی رجحان کو بڑی شدت سے اُبھارتے ہیں۔ غالب کے لیے حیرت حد اقلیم تمنائے پری ہے، جو جنوں سے رشتہ استوار کر لیتی ہے۔ وہ پری کے سائے کے لیے مضطرب بھی ہیں اور اس سے خوفزدہ بھی مبادا یہ سایہ انھیں دیوانہ بنا دے۔ پری پرچھائیں کی، گمشدہ پیکروں کی جستجو کی علامت بن جاتی ہے۔ یہ افسوں ربط سے بھی مملو ہے۔ اس طلسمی دُنیا کے نقوش ملاحظہ فرمائیں:

حیرت، حد اقلیم تمنائے پری ہے　　آئینے پہ آئینِ گلستانِ ارم باندھ

آئینہ دام کو سبزے میں چھپاتا ہے عبث　　کہ پری زاد نظر قابلِ تسخیر نہیں

لے صبا بالِ پری، نے شعلہ سامانِ جنوں　　شمع سے جز عرضِ افسونِ گدازِ دل نہ پوچھ

پروازِ آشیانۂ عنقائے ناز ہے　　بالِ پری بہ وحشتِ بے جا نہ کھینچئے

دید حیرت کش و خورشید چراغانِ خیال　　عرضِ شبنم سے چمن، آئینۂ تعمیر آیا

برنگِ شیشہ ہوں یک گوشۂ دل خالی
کبھی پری مری خلوت میں آ نکلتی ہے

غالب کے اشعار میں شمنون کاہنوں کے تجربے بھی ہیں جو پسِ کوچہ کے پیکروں کو زندگی عطا کرنے کی شدید خواہش کا اظہار کرتے ہیں:

گداز دل کو کرتی ہے، کشودِ چشم، شب پیدا
نمک ہے شمع میں، جوں موم جادو خوابِ بستن کا

تیری آرائش کا استقبال کرتی ہے بہار
جوہر آئینہ ہے یا نقشِ احضارِ چمن

نقشِ احضار (رُوحوں کو بلانے کا نقش) نے غالب کی شاعری کی مکمل فضا کو داستانوں کی طلسمی دُنیا کی کیفیت عطا کر دی ہے۔ اس کیفیت میں ہی داستانوں کے ساتھ اساطیر کی رمق بھی موجود ہے۔ اس سے غالب نے آئینۂ پسِ کوچہ کی تخلیق کی ہے جس کی موجوں میں طلسم، حیرت، دام افسوں، جادہ، وحشت، دشت، صحرا، جنوں، سراب، صید، سراغ، نقش، صیقل، زنگار سموئے ہیں۔ اسی آئینے میں غالب کو اپنے عکس کا اتنی شدت سے احساس ہوتا ہے کہ اس کے محصور ہو جاتے ہیں۔ نارسی سس کی طرح وہ صرف اپنا سراپا نہیں دیکھتے بلکہ اس سراپے، اس وجود کی تعمیر میں معاون بلکہ اس کے ذمہ دار حسی پیکروں کی شناخت بھی کرتے ہیں۔

یہ آئینہ غالب کی ذات کی گہرائیوں سے اُبھرا ہے جس میں اسطور اور قصص کی پُراسراریت بھی ہے اور جو:

> متصوفانہ داخلی تجربوں کو پیش کرنے کا ایک ذریعہ بنا رہا ہے۔ اس کی تاریخ انسان کی جذباتی زندگی سے رشتہ رکھتی ہے۔ انسان کے پھیلے ہوئے حیرت انگیز نیم تاریک لاشعور سے یہ پیکر اُبھرتا رہا ہے۔ غالباً اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ ادبا

کے آرکٹائپ کا معنی خیز نقش بھی ہے۔ دریا کہ جس میں انسان نے پہلی بار اپنی
صورت دیکھی تھی۔ لہٰذا اپنی ذات سے عشق کا یہ اولین محرک بھی ہے۔" (۳:۱۴۸)

پچھلے ابواب میں پیش کیے گئے دریا اور پانی کے آرکٹائپ کو ذہن میں رکھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب نے اسی آئینے میں عاشق، محبوب، رقیب اور ساقی کے جلوؤں کا نظارہ کیا ہے۔ یہ تمام جلوے ذات کی صداقت کا عرفان عطا کرتے ہیں:

"غالبیات میں آئینہ آب اور دریا بھی ہے کہ جس میں اپنا چہرہ نظر آنے لگتا ہے اور حیات و کائنات کے مظاہر، اقدار کی کشمکش اور ان کی شکست و ریخت کے جلوے اُبھرنے لگتے ہیں۔ یہ ایک ایسا متحرک پیکر ہے کہ اپنی نگاہ کے دائرے میں کائنات کو سمیٹ لینے کی کوشش کرتا ہے۔" (۳:۱۴۸)

یہ آئینے کا ایک پہلو ہے۔ اس کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ یہ طلسم کدہ و حیرت کدہ بھی ہے جس کا حسی تصور خود وجود کو آئینہ خانہ بنا دیتا ہے، اور اسی سے آئینہ تمثال دار کی تشکیل ہوتی ہے۔ آگ کی طرح یہ تصفیۂ قلب کا استعارہ بھی ہے:

آئینۂ خالق کائنات کے پُراسرار نقاب کے اندر بھی روشن رہتا ہے، آرائشِ جمال کے لیے۔ تخلیق کے حسن کا تسلسل اسی وجہ سے تو قائم ہے! بات اسی حد تک نہیں ہے، خدا کی رحمت بھی آئینہ لیے محوِ آرائش ہے۔" (۳:۱۴۹)

اسی آئینے کے تاثر سے غالب کثرتِ جمال کو وحدت عطا کرتے ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے اس تجربے کو ایپک کا نیا آہنگ کہا ہے جس میں تجربوں کی تہ دار ضخامت کینوس کو وسیع تر کرتی جاتی ہے۔ یہ وسعت توسعۂ حسن ہے جس سے کائنات سنورتی ہے۔ جب وہ انھیں وحدت عطا کرتے ہیں تو محبوب کی صورت بن جاتی ہے جس میں ان کی ذات کے ساتھ دوسرے پیکروں کے آثار بھی محفوظ ہیں۔ اس تصویر میں ایک کے بعد دوسرے پیکر کی تلاش وقفِ اذیت ہے اور اسی میں ان کے حسرت و شوق کی واماندگیاں عروج پہ نظر آتی ہیں۔ اذیتوں کے انتظار میں مضطرب رہنے کا ایسا پُرکیف تجربہ بھلا اور کہاں ملتا ہے! اسی لمحے میں حسن و جمال کے سارے پیکر صورت آشنا ہوتے ہیں۔ یہ وقفہ نسلی تجربوں کے پیکروں سے رس نچوڑنے کا صورتوں کے اژدہام میں معانی کی تراش و خراش کا تخلیقی وقفہ ہے۔ یہ غالب کی تیسری آنکھ کا منظرنامہ ہے جو وقت کے تصور کو

جھٹلا دیتا ہے۔ یہ نسلی تجربوں پر مبنی جمالیاتی لاشعور کی ایسی صحرانوردی ہے کہ ان وادیوں میں بھی آوارہ خرامی کراتی ہے جس کے سفر میں خضر کے پاؤں نے جواب دے دیا تھا۔ غالب کے یہاں اسی راستانیت کے صدہا جمالیاتی پہلو ہیں اور ان سب میں انھوں نے منفرد شناخت قائم کیا ہے:

عالم آئینۂ راز است چہ پیدا چہ نہاں　　　تاب اندیشہ نداری بہ نگاہی دریاب

دل مت گنوا، خبر نہ سہی سیر ہی سہی　　　اے بے دماغ، آئینہ تمثال دار ہے

کس کا سراغ جلوہ ہے حیرت کو اے خدا　　　آئینہ فرشِ شش جہت انتظار ہے

ہر ذرہ محو جلوۂ حسن یگانہ ایست　　　گوئی طلسم شش جہت آئینہ خانہ ایست

ہان آئینہ بگداز کہ عکسم نفریبد
نظارۂ یکتائی حق می کنم امشب

ایسے تمام جمالیاتی تجربے اپنی تاریخ کی بے پناہ گہرائیوں کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اپنی صلیب کو زخمی وجود پہ ڈھوتے رہنے کا نشاط و سرور آورد شوق غالب کی سائیکی کی صداقت اور عظمت ہے۔ غالب اپنی راستانیت کی تزئین و آرائش کرتے ہیں تو ان کے وژن کے تحیر کی وجہ سے ان تجربوں کی سحرانگیزی بلاخیز ہو جاتی ہے۔ شکایت کے انداز میں دعا کا آہنگ (ع گلہ سازیست کہ آہنگ دعا خیز دازو) پیدا کرنے کا انداز اسی بلاخیزی کا نتیجہ ہے اور یہ بھی عظمت و رفعت کا احساس بخشتا ہے۔ بقول شکیل الرحمٰن: یہ رومانیت کے تعلق سے ماضی کا عطا کردہ اعتماد ہے جو شاعر کی قوت کا جوہر ہے، جس کی بنا پر پیہم شکست و ریخت کے باوجود وہ اقدار اور زمانے کے لیے ناقابلِ تسخیر روح ہے۔ انھوں نے غالب کے اس تجربے کے سات پہلوؤں کی جانب اشارے کیے ہیں، اور یہ سب صحرانوردی (آئینہ خانے کی سیر) کے تجربوں کے امتیازی پہلو ہیں۔ (۱۵۴)

غالب کی راستانیت سے خلوت و جلوت میں جلال و جمال کی کثرت آرائی ہے جس نے حسن کو مطلق با ہمہ اور بے ہمہ بنا دیا ہے۔ آئینے میں ذات بھی محصور ہے اور اس سے او را مرکز

ذات (مرکزِ نور) کے جلوے بھی ہیں۔ وجود کی ہر تجلی اسی کا جلال و جمال بن جاتی ہے:

چو پیدا تو باشی نہاں ہم تو بی　　اگر پردہ باشد آنہم تو بی

بہر گوز پردازش ہست و بود　　جلال و جمال تو گیرد نمود

زندگی تحیرات کا نگار خانہ نظر آتی ہے۔ ہر سو دلفریب فسوں ہے، صحرا بھی آئینہ خانہ بن جاتا ہے۔ ذات کا مرکزِ ذات میں ڈھلنے کا عمل شروع ہوتا ہے:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اُٹھایئے　　طاقت کہاں کہ دید کا احساں اُٹھایئے

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے
جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

لپ کو چہ کے اسی سفر میں ذات کا احساس اور اپنے احساسِ جمال کی وسعت و گہرائی کا شعور بڑھنے لگتا ہے۔ انتقالِ ذات یا تقلیبِ ذات کے لیے آتشیں پیکروں کا وجود مضطرب کرنے لگتا ہے۔ نسلی برتری کا احساس بلندتر ہو جاتا ہے:

دود میرا سنبلستاں سے کرے ہے ہمسری
بسکہ ذوقِ آتشِ گل سے سراپا جل گیا

پیکروں کے رقصِ آتشیں کے ساتھ ہی زندگی کے حسن، اشیاء و عناصر کے جمال اور ذات و کائنات کے رنگوں، آوازوں اور خوشبوؤں کی یکسانیت سے جلال و جمال کی وحدت، اور خلوت و جلوت جلال و جمال کی کثرت آرائی کا احساس پیدا ہوتا ہے تو خود اس رقصِ آتشیں میں شامل ہو جاتے ہیں:

جام ہر ذرہ ہے سرشارِ تمنا مجھ سے
کس کا دل ہوں کہ دو عالم میں لگایا ہے مجھے

رقص کی مداؤں کے ساتھ ہی حسنِ محبوب کے جلوؤں کی نئی تفسیریں متحیر کرنے لگتی ہیں۔ پیکروں میں فرق کرنے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔ ہر پیکر کو اپنانے کی خواہش میں ہر پیکر سے وصال ہوتا ہے۔ آئینۂ وضوح پیکروں کا مسکن بن جاتا ہے:

چو غنچہ جوشِ صفائی تنش ز بالیدن　　دریدہ ہر تن نازک قبائے تنگش را

بخوابم می رسد بند قبا وا کردہ از مستی
ندانم شوق من بردی چہ افسون خواندہ است امشب

بود در پہلو بہ تمکینی کہ دل می گفتمش　　رفت از شوخی بہ آئینی کہ جان نامیدمش

ہوا وصال میں شوقِ دلِ حریص اور زیادہ
لبِ قدح پہ کفِ بادہ جوشِ تشنہ لبی ہے

یکے بعد دیگرے سبھی پیکروں کو اپنانے کی اضطراری خواہش میں ہر پیکر سے رس نچوڑ کر چھوڑتے جاتے ہیں اور بعض پیکر خود ہی وصل کے لیے مچلنے بھی لگتے ہیں۔ اس کی وجہ سے زندگی کی شکست و ریخت کا تجربہ ہوتا ہے۔ پیکروں کے اژدہام سے آئینہ خانہ سرخ ہو جاتا ہے۔ آتشیں پیکر لہو کے پیکر میں تبدیل ہونے لگتے ہیں۔ یہاں سے نشاط و کیف پر المیہ کے اثرات نظر آتے ہیں۔ حیات و کائنات اور اشیاء و عناصر سے درد کا گہرا باطنی ارتباط قائم ہو جاتا ہے۔ غم اور نشاطِ غم کا حصول جنوں خیز ہو جاتا ہے۔ شوق و جنوں کی شدت سے غم آنکھوں میں جذب ہو کر لہو ہونے لگتا ہے:

یک مشت خوں ہے پرتوِ خور سے تمام دشت　　دردِ طلب بہ آبلۂ نارسیدہ کھینچ

حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے　　جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں

چو تھا سو موجِ رنگ کے دھوکے میں مر گیا　　اے وائے نالۂ لبِ خونیں نوائے گل

طلسمِ مستیِ دل آنسوئے ہجومِ سرشک　　ہم ایک میکدہ دریا کے پار رکھتے ہیں

کمالِ گرمیِ سعیِ تلاشِ دید نہ پوچھ　　برنگِ خار مرے آئینے سے جوہر کھینچ

گر ستیم آنقدر کز خونِ بیاباں لالہ زاری شد
خزانِ ما بہارِ دامنِ صحرا است پنداری

غالب قلبِ ماہیت کے بعد فسون ونشاط وجنون والم کے ان تجربوں کو لیے آئینہ خانے سے باہر آجاتے ہیں اوران تجربوں کو متاعِ گراں مایہ بنا لیتے ہیں:

ساتھ جنبش کے بیک بر خاستن طے ہو گیا
تو کہے صحرا غبارِ دامنِ دیوانہ تھا

بس کہ جوشِ گریہ سے زیر و زبر ویرانہ تھا
چاکِ موجِ سیل تا پیراہنِ دیوانہ تھا

نالہ سرمایۂ یک عالم و عالم کفِ خاک
آسماں بیضۂ قمری نظر آتا ہے مجھے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

غالب کی سیرِ آئینہ خانہ اور صحرا نوردی کے یہ تجربے شکیل الرحمٰن کے سراغ جلوۂ معانی ہیں۔ یہ تمام پہلو غالب کی سائیکی، آریائی لاشعور، نسلی لاشعور اور شعورِ ذات کے اتصال کے عمل کی سحر انگیزیوں کے نشان بن جاتے ہیں۔ یہ تمام تجربے ان تہذیبی روایات کی جانب بھی اشارے کرتے ہیں جن سے غالب کی تہذیبی شخصیت، تہذیبی شعور اور جمالیاتی تجربوں کی شناخت ہوتی ہے۔ یہ عوامل ایسے درخت کی مانند ہیں جس کی جڑیں دور تک پھیلی ہیں اور جسے ہوا (وقت) کے جھونکوں نے اُکھاڑ کر ناموافق اور ناساعد زمانے کی نذر کر دیا ہے۔ غالب کو اس درخت کی جڑوں کی توانائی کا بھرپور احساس ہے:

کہنہ نخل تازہ از صرصر ز پا افتادہ ام
خاکم ارکاوی ہنوزم ریشہ در گلزار ہست

گلزار، پس کوچہ، نقاب اور پردہ کی مناسبت پر غور کیجیے جس میں آوازِ جرس اور نالۂ ناقوس لرزتا

ہے، اور غالب کے اس اضطراب پر نظر ڈالیے جو گردشِ وقت کی ناموزونیت کی وجہ سے انھیں طبعی طور پر لاشعور کی اس دُنیا سے باہر جینے پر مجبور کرتی رہی:

بگوشم می رسد از دُور آوازِ درا امشب
دلی گم گشتہ ای دارم کہ در صحرا ست پنداری

داستانوں کی یہ دُنیا ذات کو سمندر بنا دیتی ہے:

از وہم قطرگیست کہ در خود گمیم ما
اما چو وارسیم ہمان قلزمیم ما

ذرّہ ای را روشناس صد بیاباں گفتہ ای
قطرہ ای را آشناں ہفت دریا کردہ ای

غالب کی داستان طرازی اسی صحرا، پس کوچہ، گلزار میں انتقالِ نفسی کا جمالیاتی تجربہ ہے جو مخفی آتشِ نفس کا گہوارہ بھی ہے۔ اس نے غالب کے ساز میں ایسی آوازیں خلق کی ہیں جو انگارے برساتی ہیں۔ غالب "دستنبو" میں یہ اعتراف بھی کرتے ہیں کہ وہ ان شرر افشاں آوازوں سے خوفزدہ ہیں مبادا یہ انھیں پھونک نہ ڈالیں۔ اسی خیال کے تحت شکیل الرحمٰن نے کہا ہے کہ ان کی زبان پر ایک ایسی داستان ہے جس کے بیان سے ان کے دل پر خود بخود خنجر چلنے لگتے ہیں:

> "غالب کا داستانی رجحان عہد کے واقعات کو ایک نئی متھ (Myth) کی صورت دیتا ہے۔ ان کے منثور اور منظوم کارناموں میں حقیقی احساس اور علامتیت کو علیحدہ کر کے دیکھنا فن کی عظمت کو گھنا کر دیکھنے کے مترادف ہے۔" (۳:۸۲)

غالب کی داستانیت اسطور سازی کی ان کی جبلت سے عبارت ہے۔ "مہرِ نیمروز" میں یہ آہنگ بہت ہی نمایاں ہے۔ اپنے عقائد میں بھی وہ خود کو اساطیری پیکروں میں ڈھال دیتے ہیں۔ توصیف و مدح ہو یا تاریخ، ہر جگہ اپنی ذات کے مظاہرے کی شعوری کوشش ملتی ہے۔ ان تمام کوششوں میں ان کے نسلی اور آریائی لاشعور کی قوت کی بے پناہی کا احساس موجود ہے۔ اس امر کی جانب اشارہ کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ:

> "مہرِ نیمروز" میں اپنے آباواجداد کے اس رشتے کی خبر دیتے ہیں جو افراسیاب اور پشنگ کی نسل سے ہے، ان کی حکمرانی کے جلال و جمال کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ

جاتے ہیں کہ جب کیخسرو نے تور کو ختم کر دیا تو پشنگ کی اولاد بدنصیبی کا شکار ہو گئی۔ تاج و تخت کے جانے کے بعد اس کے ہاتھ میں صرف تلوار رہ گئی۔ سلجوقیوں نے ایک بار پھر تخت حاصل کیا، حکمرانی کی لیکن زمانے کی شکست و ریخت نے انھیں ختم کر دیا۔ نثر لکھتے ہوئے اچانک شعر کہنے لگتے ہیں، میری شاعری میں دم تیغ جیسی چمک اس لیے ہے کہ میں زادشم کے خاندان سے ہوں، سپہ سالاری رخصت ہوئی تو شاعری ہاتھ آ گئی، یہ سمجھئے کہ خاندان کا ٹوٹا ہوا تیر میرے ہاتھ میں آیا تو قلم بن گیا۔" (۳:۷۳)

دم تیغ برق کی چمک بن جاتی ہے اور آتش کی آرکتا ئپل تمثیل کے اثر دہام کی شدت سے خود غالب کو بھی یہ احساس ہوتا ہے کہ ایک ہبوطی تحریک انھیں روشنیوں کے جھمگھٹ سے شعلوں کی طرح، روشنی کے مینار کی طرح اُبھار رہی ہے:

غالب بہ گہر ز دودۂ زادشم   زان رو بہ صفای دم تیغ است دمم

چوں رفت سپہدی زدم چنگ بشعر   شد تیر شکستۂ نیاگاں قلم!

اس آریائی لاشعور کا تحرک ہی ہے کہ کلیم سے بھی مقابلہ آرائی کے لیے تیار ہیں!

رقص آذر نفس

شب کہ برق سوزِ دل سے زہرۂ ابر آب تھا
شعلۂ جوالہ ہر اِک حلقۂ گرداب تھا

○

غالب جب پیکروں کے رقصِ آتشیں میں محصور ہوتے ہیں تو ان کی سائیکی، ان کا مکمل وجود محوِ رقص ہو جاتا ہے۔ رقص داخلی بیداری کا استعارہ ہے، اور ذہن کو اس ارتفاع سے آشنا کرتا ہے جس کی وجہ سے رقصِ تخلیق کے اسرار کی بندشیں ختم ہونے لگتی ہے۔ روشنی کی جستجو اور معصومیت کی منزلوں کا مرجع بنایا جانا رقص کا منظر نامہ ہے۔ روشنی کا اضطراب رقصِ جنوں ہے اور روشنی کے رقص سے ہی کائنات کی تخلیق ہوتی ہے۔ ابرن کی بانہوں میں مقید روشنی کی بے قراریاں رقصِ وحشت ہیں۔ اوسارس کے اعضا کی آئسس کی جستجو رقصِ تخلیق ہے۔ شیو کا رقص بھی تخلیقِ کائنات کا ضامن ہے۔ رقص تخریب ہے، تعمیر ہے۔ رقصِ حسن کی جنوں خیزی عشق کی بلاخیزی ہے۔ رقصِ شعور رقصِ نور ہے۔ رقص وصل ہے۔ شمس کا رقص رقصِ وجود، عشق و عرفان کا رقص ہے۔ رقص وجود کی اکملیت کا استعارہ ہے، اکملیت کے اظہار کی بے خودی کی صورت ہے اور کائنات کو باطن میں سمو لینے کے ساتھ ہی کائنات کو اپنے حصار میں لے لینے کا تجربہ بھی۔ یہ اظہار نشاط کی وجدانی صورت ہے۔

غالب کی شاعری رقص کی انھی کیفیات کی نمائندگی کرتی ہے۔ قلم کی جنبش رقص پری دکھاتی ہے۔ رقص کی ہر ادا سرمستی اور والہانہ پن کا اظہار ہے۔ غالب کے یہاں رقص نور اور تحرک کی علامت ہے۔

شکیل الرحمن نے آریائی روایات میں رقص کی بے پایاں اہمیت اور مسلمانوں کی موسیقی سے گہری دلچسپی کی روایتوں اور قرآن کریم میں نور کے پیکروں کا مبسوط تذکرہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

"غالب کی باطنی شخصیت جو ایک بڑے رقاص کی شخصیت تھی، اسی مٹی سے جنم

لیتی ہے۔ یہ تخلیقی فن کار رقص کی روایات کے رسوں کو پی کر اپنے تخیل کو ایک نئے انداز سے بیدار اور متحرک کرتا ہے اور متحرک تصویروں، رقص آمیز کیفیتوں اور استعاروں کی تخلیق کرتا ہے۔ بنیادی جمالیاتی تصورات میں رقص آمیز کیفیتیں پیدا کر کے انھیں اپنے تجربوں کا جوہر بناتا ہے۔ اس کے احساسات اور جذبات رقص کرتے ہوئے باطن کے رقاص کے وجود کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ نشاط انگیز سرمستی میں بھی ذات کا احساس گم نہیں ہوتا، ذات ہی کے مرکز پر رقص جاری رہتا ہے۔ انانیت کا احساس رقص آمیز تجربوں اور ان سے پھوٹی ہوئی نغمہ ریز لہروں کو اور بھی جاذبِ نظر بنا دیتا ہے۔ ان روایات کے پیشِ نظر بھی مرزا غالب مسلمانوں کی تہذیب اور ہندوستانی تہذیب کی جدلیاتی آویزش و آمیزش کے جہانِ معنی بن جاتے ہیں۔" (۲۵۰:۳)

پچھلے صفحات میں تہذیب کے جس امتزاج کی جانب اشارہ کیا گیا ہے، رقص، نور اور تحرک کی جمالیاتی اقدار اسی کے بطن سے نمو پاتی ہیں۔ آریاؤں کی تہذیب، ویدی تہذیب اور اسلامی تہذیب کی آویزش نے ہندوستان میں روشنی کے ایسے ہی تجربے روشناس کیے جیسے سلجوقی دور میں ایران پر منگولوں کے حملے اور بغداد کی تباہی کے بعد تزکیہ قلب کی صورت میں روشن ہوئے تھے۔ ایران کے تصوف، ویدی مذہبی رسومات میں رقص اور عرفانِ ذات کا اس کا تصور اور اسلام کے نور اور حرکت کے تجربوں نے وجد و درک کی وہ صورتِ حال پیدا کر دی کہ رقص کی منازل آریائی لاشعور کی متنوع آرکی ٹائپل تماثیل کو متحرک کرنے لگیں۔ نورِ حقیقی کے جلووں کے احساس سے وجود پر طاری رقص، نورِ حق سے وصل کی سرشاری میں سائیکی کا رقص، بارگاہِ حق میں قربانی کے بعد دیویوں کا جنوں خیز رقص، تجلیوں کے اژدہام سے باطن کا رقص —— سب وحدت سے آشنا ہو گئے۔ آریائی لاشعور میں ہی رقص و نور کی سامی روایات کی آمیزش ہوئی ہے۔ اس کی وجہ سے ہی محبوب نور کے پیکر میں ڈھلا نظر آتا ہے۔ اس کے نظارے کا تصور اور اس کا تجربہ باطن میں مترنم کلی کی طرح چٹک پڑتا ہے تو مکمل سائیکی رقص کی کیفیتوں میں ڈھل جاتی ہے جو ہر تجربے کو عاشق اور اس کے ہر ردِعمل کو محبوب بنا دیتی ہے:

"یہی شعور و احساس خالق کو محبوب کے ایسے نوری پیکر میں شدت سے محسوس کرتا

ہے جو لامحدود ہے۔ عشق کا ایسا جذبہ بیدار ہوتا ہے جو ایک بسیط نوری دائرے میں وجود، خالق اور کائنات کو کھینچ لیتا ہے۔ بنیادی طور پر ایک انتہائی بسیط، تہہ دار، جہت دار اور معنی خیز وحدت کی تلاش کا عمل شروع ہو جاتا ہے......

نور اور حرکت دونوں جب عشق میں تبدیل ہو کر ایک مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں تو پورا وجود ایک ایسے جذبے کا پیکر بن جاتا ہے جو محسوسات کی ایک کائنات خلق کر لیتا ہے کچھ اس طرح کہ آہنگ اور آہنگ کی وحدت قائم ہو جاتی ہے۔

سازِ حیات سازِ وجود سے علیحدہ نہیں ہوتا۔ معاملہ صرف یہ ہے کہ ہر شے کا رشتہ سرچشمۂ نور سے ہے، اللہ نے جب اپنا جلوہ دکھانا چاہا تو اس نے اپنے رنگ و آہنگ کو سینکڑوں رنگوں اور آہنگ میں نمایاں کر دیا۔" (۳:۳۵۴)

آہنگ کی یہ وحدت سالکی اور ذاتِ عظمیٰ کی وحدت کا اشارہ کرتی ہے۔ پچھلے باب میں غالب کے جمالیاتی لاشعوری تجربوں کی جن سات صورتوں کی نشاندہی کی گئی ہے، یہ صورتِ حال اس کی چوتھی اور پانچویں جہت ہے جن کا تعلق رقصِ نور اور رقصِ ذات کی شعلہ ساماںیوں سے ہے۔ اس مقام پہ یہ دونوں عشق میں ڈھل جاتے ہیں۔

شکیل الرحمٰن نے امیر خسرو، فردوسی، حافظ، دقیقی، غزالی، رومی اور عجم و عرب کے اسلامی مفکروں کے یہاں نور اور اس کے رقص کی متنوع کیفیات کا بسیط جائزہ پیش کرتے ہوئے یہ ثابت کیا ہے کہ روشنی اور تحرک کے آرکیٹائپ کے تجربے انتہائی قدیم ہیں اور دنیا کے ہر خطے میں یہ تجربے ازل سے موجود ہیں۔ شکیل الرحمٰن نے متذکرہ علما، شعرا اور فلاسفہ کی افکار کا احاطہ جس سطح پر کیا ہے وہ بذاتِ خود حیران کن ہے کہ وہ ان اسرار میں ڈوبتے چلے گئے ہیں جن پر گفتگو یا بحث کی آزادی نہیں ملی۔ یہ وہ منزلِ عشق ہے کہ جہاں بقول غزالی: ذات کا شعور، اللہ کا شعور بن جاتا ہے۔ نورِ حق کی تلاش میں غزالی کے پُراسرار تجربوں کا اظہار کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن اس کی چار جہات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ ان میں غزالی نے نور اور روشنی کے ذریعے انسانی تجربوں کی تاریخ میں ذہنِ انسانی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے:

> "وہ انسانی قلب و ذہن کہ جن پر گہری تاریکی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ ان میں فطرت پرست فلسفی، جو فطرت کو خدا سمجھتے ہیں اور وہ انانیت پسند کہ

> جنھوں نے اپنی ذات اور اپنی اَنا کو خدا سمجھ رکھا ہے، شامل ہیں۔
>
> وہ انسانی قلب و ذہن کہ جن پر ایسے پردے پڑے ہوئے ہیں کہ جن میں تاریکی اور روشنی دونوں ملی ہوئی ہے۔
>
> وہ انسانی قلب و ذہن کہ جن پر خالص روشنی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔
>
> وہ انسانی قلب و ذہن کہ جن پر کسی قسم کا کوئی پردہ نہیں ہے۔" (۳:۳۶۷-۶۸)

غالب کا تعلق دوسری اور تیسری جہت سے ہے۔

غالب ان جہات کا تجربہ حاصل کرنے کے بعد پلٹ آتے ہیں جبکہ انسانِ کامل کی ارفع ترین ذاتیں ان جہات میں ہی خود کو جذب کر لیتی ہیں جس کے ردِ عمل میں اسرارِ حق خود بے نقاب ہو کر ان کا استقبال کرتے ہیں اور قلب و ذہن سے سارے پردے ہٹ جاتے ہیں۔ اوّل الذکر منزل شناخت قائم کرنے کی اور وحدت کی ہے اور یہ منزل توحید کی، غزالی نے جس کی تین نشانیاں پیش کی ہیں۔ شکیل الرحمٰن ان کا ہی تذکرہ کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> "ایسے قلب و ذہن کی پہچان اس طرح بھی ہوتی ہے کہ انسان مختلف منزلیں طے کر کے اس عظیم اور سب سے افضل سطح پر آ جائے۔ رسول کریم حضرت محمد مصطفیٰؐ کی ذاتِ پاک اس کی سب سے بڑی مثال ہے۔ معراج انقلاب اندرِ شعور بھی تھا اور وہ جست بھی کہ جس سے زمان و مکان کی تمام زنجیریں ٹوٹ گئیں اور مرکزِ نور ذات کا مرکز اور ذات مرکزِ نور کا مرکز بن گئی۔
>
> اس کی دوسری پہچان حضرت ابراہیم خلیل اللہؑ کی ایک ہی جست سے ہوتی ہے۔ ایک ہی جست میں ذات مرکزِ نور سے ہم آہنگ ہو گئی۔
>
> اور اس کی تیسری پہچان منصور اور ان کی ایک ہی صدا کے آہنگ سے ہوتی ہے۔ یہی صدا اپنے آہنگ کے ساتھ پورے وجود کے رقص کو لیے دار تک پہنچتی ہے۔" (۳:۳۶۸-۶۹)

غالب چوتھی جہت کی شناخت کی اس تیسری صورتِ حال کے اسیر نہ ہو پانے کے سبب متذکرہ جمالیاتی لاشعوری تجربے کے سات پہلوؤں میں سے آخری دو پہلوؤں کی علامت بن جاتے ہیں۔ غالب اس مقامِ ارتفاع کی جستجو میں ناکام ہو کر غم و اندوہ میں ڈوب جاتے ہیں اور جب

اس مقام کی رفعت و بلندی کا احساس کرتے ہیں تو سائیکی اس کے تحیر سے مبتلائے رقص ہو جاتی ہے۔ رقص کی اس کیفیت میں تحیر، تماشہ، فسوں، حسرت، شوق، جنوں وحشت شامل ہیں کیونکہ غالب کو اس اذیت ناک حقیقت کا احساس ہے کہ وہ منصور کی طرح ان اسرار کی روشنیوں کو نہ حاصل کر سکے جن کی وضاحت خدا کو منظور نہ تھی۔ Pleroma کا عدم حصول سائیکی کو صوفیا کے کرب و صدمہ سے ہم آہنگ کر دیتا ہے۔ یہی معاملہ مولانا رومی کے ساتھ بھی ہے جن کے یہاں رقص تلاش کا پُراسرار عمل ہے:

"یہ وجد و کیف میں وجد آفریں اور کیف آور رقص ہے۔ شب و روز یہ رقص جاری ہے۔ وجد و کیف کا یہ رقص ساری کائنات میں کیف آور فضا خلق کر دیتا ہے۔ جنتوں کے تمام جلوؤں کو لیے زمین پر رقص جاری ہے۔ وجود ایک وجد آفریں چیخ کی صورت مجسم ہو کر اتنا متحرک ہو جاتا ہے کہ آسمانوں کے منتہائے کمال تک پہنچ جاتا ہے۔" (۳:۴۸۸)

خلافت اُمیہ اور خلافت عباسیہ کے ادوار میں دمشق سے بغداد تک فلسفہ، مابعد الطبیعی فکر اور تصوف کے جو نشانات ملتے ہیں ان میں بقول شکیل الرحمٰن: نور اور تحرک کا بڑا ہی اہم مقام ہے کیونکہ ان کی بنا جس اُمّ الکتاب پہ ہے وہ خود نور ہے، اور حسنِ مطلق کے نور کا مظہر ہے۔ غزنوی سے سلجوقی عہد تک اور اس کے بعد بھی ایران میں یہی صورتِ حال رہی۔ غالب نے ان روایات کے رس سے بھی اپنی جڑوں کو بالیدہ کیا ہے۔ یہ روایات مکمل آریائی تہذیب کا جز بھی بنیں۔ آریائی لاشعور کی اسی دُنیا نے غالب کی شاعری میں رقص، نور اور تحرک کے وحشت انگیز اور جنوں خیز پیکروں کی تخلیق کی ہے:

"ہندوستان کی مٹی اور اس کی فضاؤں میں رقص ہے، آگ کے گرد پانی سے بھرے ہوئے گھڑوں کے ساتھ عورتوں کا رقص، بارش کے لیے دُعاؤں کے ساتھ رقص، اچھی فصل کی آرزوؤں کا رقص —— رقص کی ایسی دُنیا اور کہاں ملتی ہے! اسی مٹی پر غالب کا جنم ہوا تھا۔" (۳:۴۳۹)

اور غالب کی پیدائش سے قبل ہی:

"مغل جمالیات...... اسلامی ملکوں کے حسین و جمیل افکار و خیالات لے کر ہندوستانی

جمالیات میں جذب ہو کر اس کا روشن ترین حصہ بن چکی تھی اور روایات کے حسن کو لیے اور نئے تجربوں کو سمیٹے تسلسل کو قائم کیے ہوئے تھی۔" (۳:۴۳۹)

رقص کو شکیل الرحمٰن نے غالب کی جمالیات کا سرچشمہ بھی کہا ہے اور لکھا ہے کہ رقصِ ذات کی جیسی متحرک جذباتی تصویریں یہاں ملتی ہیں وہ فارسی اور اُردو میں کہیں اور نظر نہیں آتیں۔ یہ رقص نور کے تحرک سے بھی عبارت ہے:

گریہ دارم کہ تا تحت الثریٰ آبست و بس
نالہ دارم کہ تا اوجِ ثریا آتش است

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاریِ وہم
کر دیا کافر ان اصنامِ خیالی نے مجھے

چوں عکسِ پل بہ سیل بذوقِ بلا برقص
جارا نگاہ دار و ہم از خود جدا برقص

جاں، جاں گسل کے ہاتھوں میں ہے تو محوِ رقص ہیں، لہو کے قطرے دریا بنتے جا رہے ہیں پھر بھی رقص جاری ہے، آگ کے شعلے سینے کو جلائے جاتے ہیں پھر بھی رقص ہے کہ تھمتا نہیں۔ لذتِ غم، انبساطِ غم پیدا کر دیتا ہے:

"جذبہ رقص کرتا ہے تو پورے انسانی وجود کو اس میں شامل کر لیتا ہے۔ اس کے تحرک سے پورے انسان کے جذبات اور احساسات وابستہ ہو جاتے ہیں، وہ تنہا نہیں رہتا، دوسروں کے جذبوں سے معنی خیز رشتہ پیدا کرتا رہتا ہے۔ غم ہو یا نشاطِ غم، عشق ہو یا پروانۂ وجود، کمزوریاں ہوں، یا مجبوریاں، فتح ہو یا شکست، سچائی کو دیکھنے یا اسے ریزہ ریزہ چننے کا عمل ہو یا حیات و کائنات کو محسوس کرنے کا رویہ، وہ اپنے وجود کے ساتھ پورے انسانی وجود کو لیے رہتا ہے، اور یہی سچائی اسے تمام تر روایات سے بلند کر دیتی ہے۔" (۳:۴۴۰)

جلال و جمال کی وحدت کا یہ نظارہ غالب کی میراث ہے۔ یہ رقص پسپا کوچہ پہ گرفت حاصل

کر لینے کا نتیجہ ہے، اور اس کے بطن سے ہی غالب کی اسطور سازی کی جبلت بیدار ہوتی ہے۔ تلازموں کے تحرک کا یہ عالم ہے کہ رقص کبھی تھمتا ہی نہیں۔ ابتداء ہی عرض کیا گیا کہ غالب کا شوق انھیں کسی مدار پہ ٹکنے نہیں دیتا۔ وہ اس وقف لذت آزار کی کیفیت سے نجات نہیں چاہتے جو منزل کو پانے کی جستجو، شوق، حسرت اور آرزو میں ہے۔ سب منازل وجود کا ہی حصہ ہیں، اس کے بطن میں سمائی ہیں۔ منزلیں نظر آتی ہیں تو سفر رقص بن جاتا ہے۔ پرواز رقص بن جاتی ہے اور منزل بہ منزل یہ رقصِ تحیر جاری رہتا ہے۔ منزل صرف نشانِ راہ بنی رہ جاتی ہے۔ شوق کے اس رقصاں سفر میں غالب نے علائم اور پیکروں کی تراشیدگی کو ایک باضابطہ نظام بنا دیا ہے۔ تراشیدگی و شگفتگی کا یہ لامتناہی سلسلہ ہے جو جسم کو نا تواں بنا دیتا ہے لیکن سائیکی کو توانائیوں کا منبع و مخرج عطا کر دیتا ہے۔ جہاں خضر کے پاؤں جواب دے دیتے ہیں وہاں پیٹ کے بل چلنے کا غالب کا تخیل اسی توانائی سے جلا پاتا ہے۔ یہ رقصاں پیکر عاشق بھی ہے، محبوب اور رقیب بھی۔ ان کا اتصال اور پھر کشش و رد کشش کے سلسلے جمالیاتی آسودگی اور انبساط کے موجب ہیں:

"اس تخلیقی اسطوری ذہن نے آزاد تلازموں کے لیے فضا میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے۔ ذہن اس کشادہ اور آزاد فضا میں محسوس کرتا ہے جیسے تلازموں کا ایک بڑا تسلسل قائم ہے جس سے جذبوں میں حرکت پیدا ہوتی ہے اور دروں بینی کا ذوق بیدار ہوتا رہتا ہے۔ فنکار کے جذبوں کے تحرک اور اس کے دروں بیں تجربوں سے قاری کے جذبوں میں حرکت آ جاتی ہے اور دروں بینی کا اپنا ذوق بیدار ہو جاتا ہے۔ یہ غیر معمولی کارنامہ ہے۔" (۳:۳۴۴)

یہ کارنامہ ذہن کے برقی عمل کی تابکاریوں پر منتج ہے جس کی شرر انگیزیاں نور اور حرکت کی رقصاں تمثال عطا کرتی ہیں۔ عاشق، محبوب اور رقیب کی طرح رقص و نور و حرکت کا امتزاج زبان کی داخلی وسعتوں کے ساتھ ہی حقیقت کی معنوی وسعتوں کی تخلیق بھی کرتا ہے:

"روایات سے حاصل ہوئے لفظوں کو ان کے وجدان نے ایک تخلیقی سنگ تراش اور بت تراش کی طرح تراشا ہے اور انھیں روشن اور منور کرتے ہوئے انھیں رقص آمیز لہریں عطا کی ہیں۔ ان میں تیزی، تندی، گرمی، لطافت، شگفتگی، بلندی اور تہہ داری

پیدا کی ہے۔ یہ اُردو کی بوطیقا کا سب سے قیمتی سرمایہ ہے۔" (۳:۳۴۳-۴۴)

اللہ زمین و آسمان کا نور ہے۔ کائنات کا ہر ذرّہ نور کا مظہر ہے۔ مانی نے نور کے بطن سے ہی کائنات کی تخلیق کا تصور پیش کیا۔ ہندو دیومالاؤں میں دُنیا کی تخلیق اس کے پیکر سے ہوتی ہے۔ نور محبوب ہے، منزلِ عشق ہے، سفرِ عشق بھی ہے۔ ذات کے تحرک کا اثر ہے کہ نور سے اس کے اتحاد کے بعد وحدت میں کثرت کے جلوے رُونما ہونے لگتے ہیں۔ یہ رقص کی وجدانی کیفیت ہے جو ایک نور کے تحرک کو کائنات کی ہر شے پر، محبوب کے ہر اسرار پر، ہر کوچہ کے ہر پیکر پر منضبط کر دیتی ہے۔ وجود خود روشنی بن جاتا ہے اور لاشعور کے خلیوں کا تحرک خالق و مخلوق کی دوئی ختم کر دیتا ہے۔ مرکزِ نور کا عرفان، اس سے وصل کا تصور ذات کی وسعت کا جمالیاتی اظہار بن جاتا ہے۔ کائنات اور لاشعور کے سب تموج سمٹ کر ایک بن جاتے ہیں۔ جب ساری توانائیاں اور توانائی کے تمام مخارج ایک ہو جائیں تو اس کی قوت کی بے پناہی کا احساس وجود کو کس لامکاں میں پہنچا دے گا، اس کا اندازہ عظیم فنکار ہی کر سکتا ہے۔ "مشکوٰۃ الانوار" کے حوالے سے غزالی کے یہاں بھی شکیل الرحمن نے نور کے متحرک پیکروں کی جستجو کی ہے اور یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ:

"الغزالی نے نور اور روشنی اور تحرک کا ایک انتہائی بصیرت افروز تصور پیش کیا۔ مرکزِ نور کو تمام انرجی اور تمام قوتوں کا سرچشمہ جانا، زمان و مکاں کے پُراسرار تحرک پر غور کیا...... انھوں نے تجربوں اور ذاتی تجربوں کو زیادہ اہمیت دی اور یہ بتایا کہ ہر شخص اپنے تجربوں سے مرکزِ نور کے پُراسرار تحرک اور تخلیقی عمل کو پہچان سکتا ہے۔" (۳:۳۶۷)

غزالی کا مکمل فلسفہ روشنی سے تاریکی کے اخراج پر قائم ہے جس کی وجہ سے ذات اس مقام سے آشنا ہوتی ہے کہ اس کا شعور مالکِ کل کا شعور بن جاتا ہے۔ اس ترفع کو انھوں نے اسرار کہا ہے جن کا انکشاف شعور کے بس میں نہیں!

شکیل الرحمن نے ابوالعتاہیہ، ابوالمعری اور الحریری کے تجربۂ نور کی دُنیاؤں کی تفسیر بھی کی ہے، ابن فرید کی شاعری میں حسنِ مطلق کے نور اور اس کے تجربات کی جستجو کی ہے اور ساتھ ہی رقیقی، فردوسی، نظامی، حافظ، سعدی کے یہاں بھی توانائیوں کے اس بحرِ ذخار کو محسوس کیا ہے۔

ان شعرا میں بطور خاص حافظ کی جمالیات ان روایات کی جانب اشارہ کرتی ہے جن سے غالب نے بامعنی تخلیقی رشتہ قائم کیا ہے۔ ان کے یہاں بھی پچھلے تجربوں کے خوبصورت رشتوں کا ذکر ملتا ہے جس کے بغیر زندگی اور وجود دونوں ہی بے معنی ہیں۔ وہ اسی آگ میں پھر جذب ہو جانا چاہتے ہیں۔ حافظ جب اپنے جذبہ واحساس کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا ہر نغمہ کائنات بن کر رقص شروع کر دیتا ہے۔ رقص کی یہ کیفیت وجود کو لامکاں تک پہنچا دیتی ہے۔

ایران کی مانند ہی عربی و ترکی شاعری میں بھی نور کے تحرک اور رقص کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے جب مسلمان نور اور تحرک کے تجربے کے ساتھ ہسپانیہ، عراق اور وسط ایشیا کی مانند ہندوستان آئے تو انھیں یہاں نور اور حرکت کے بے مثل نمونے ملے۔ گویا، مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد سے قبل ہی یہاں جلال و جمال اور نور و تحرک کے تجربے موجزن تھے، اور ان کی بنیاد پر بڑے تہہ دار نظام جمال کی تخلیق ہو چکی تھی۔ اس ضمن میں شکیل الرحمٰن کی یہ نشاندہی بھی حقیقت کا اعتراف ہے کہ دیگر خطۂ ارض کی طرح مسلمانوں کا یہ تجربہ ہندوستان کی سرزمین کے لیے کوئی نیا یا ناآشنا تجربہ نہ تھا۔ یہی معاملہ ایران کے ساتھ بھی ہے۔ مسلمانوں کے نور اور حرکت کے تجربے ان دونوں آریائی سرزمینوں کے اپنے تجربے ہو گئے۔ غالب کے آریائی لاشعور کی جڑیں اس تجربے میں بھی پیوست ہیں۔ نور اور روشنی کے قدیم ایرانی، زرتشتی، مانوی، ویدی، بودھی، دیومالائی اور اسلامی تجربوں نے ان کے آریائی لاشعور میں اپنی بالادستی قائم رکھی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کا اجتماعی لاشعور ان کے حواس کی گرفت میں آ کر انھیں مضطرب کرتا ہے، ان کے وجود کو بلند بناتا ہے اور ان کی فکر کو ترفع عطا کرتا ہے۔ روشنی اور تحرک کے آرکیٹائپ نے انھی اسباب کی بنا پر غالب کی فکر میں شدت اختیار کی ہے:

> "غالب ایک بڑے تخلیقی فنکار ہیں اس لیے ان کا تخلیقی تخیل ایسے تمام آرکیٹائپ کو شدت سے اُبھارتے ہوئے اور ان پیکروں کو اپنی وسیع اور تہہ دار جمالیات کا حصہ بناتے ہوئے حیرت انگیز جمالیاتی تجربوں کو پیش کرتا ہے۔ غالب ایک بڑے خالق کی طرح ان کی صورتیں تبدیل کرتے اور نئی جہتیں پیدا کرتے رہتے ہیں۔" (۳:۲۰۲)

اسی لیے شکیل الرحمٰن نے غالب کو نٹ راج بھی کہا ہے اور نٹ ورجھی:

تیرے ہی جلوے کا ہے دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

گردشِ ساغر صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داریٔ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

غالب ایسے رقاص ہیں جو ہمیشہ اس آتشیں گیت کے لیے، مرکزِ نور کی اُس کرن کے لیے مبتلائے اذیت رہے جو ان کے قلب کو محوِ رقص رکھے اور اسے تمام آرکیٹائپ اور تمام آریائی رقاصِ نور کے رقص کا مقام بھی بنا دے:

> "مغنیِ آتش نفس کی تلاش خود اپنی ذات کے اس حصے کی تلاش ہے جس کے بغیر وجود کی تکمیل ممکن نہیں ہے۔ اس نغمے (دیپک راگ) کی تلاش ہے جس کے جادو سے پورا وجود کائنات پر پھیل جائے اور کائنات سے پرے بھی پہنچ جائے، وجود کائناتی ابدی نغمے یا میلوڈی سے ہم آہنگ ہو جائے۔ جس جمالیاتی تصور سے مسرت آمیز کیفیتوں کا احساس جاگے اور باطن میں پرکیف لہریں اٹھیں، وہ سبلائم یا جلال کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔" (۳:۲۱۸)

یہ آتشیں جمالیاتی وحدت کا حسین تجربہ ہے:

خارہا از اثرِ گرمیٔ رفتارم سوخت
منتی بر قدمِ راہ رو است مرا

ناز را آئینہ ماییم بفرما تا شوق
جو از جانبِ آزردۂ دیدار برد

رقصاں پیکر انوار سے مملو آتشیں اتحاد کا عرفان ذات کی تابندگی اور اس کے رقص کے لیے نشان

ان شعرا میں بطور خاص حافظ کی جمالیات ان روایات کی جانب اشارہ کرتی ہے جن سے غالب نے بامعنی تخلیقی رشتہ قائم کیا ہے۔ ان کے یہاں بھی 'پچھلے تجربوں' کے خوبصورت رشتوں کا ذکر ملتا ہے جس کے بغیر زندگی اور وجود دونوں ہی بے معنی ہیں۔ وہ اسی آگ میں پھر جذب ہو جانا چاہتے ہیں۔ حافظ جب اپنے جذبہ و احساس کا اظہار کرتے ہیں تو ان کا ہر نغمہ نغمۂ کائنات بن کر رقص شروع کر دیتا ہے۔ رقص کی یہ کیفیت وجود کو لامکاں تک پہنچا دیتی ہے۔

ایران کی مانند ہی عرب و ترک کی شاعری میں بھی نور کے تحرک اور رقص کو مرکزی حیثیت حاصل رہی ہے جب مسلمان نور اور تحرک کے تجربے کے ساتھ ہسپانیہ، عراق اور وسط ایشیا کی مانند ہندوستان آئے تو انھیں یہاں نور اور حرکت کے بے مثل نمونے ملے۔ گویا، مسلمانوں کی ہندوستان میں آمد سے قبل ہی یہاں جلال و جمال اور نور و تحرک کے تجربے موجزن تھے، اور ان کی بنیاد پر بڑے تہہ دار نظام جمال کی تخلیق ہو چکی تھی۔ اس ضمن میں شکیل الرحمٰن کی یہ نشاندہی بھی حقیقت کا اعتراف ہے کہ دیگر خطۂ ارض کی طرح مسلمانوں کا یہ تجربہ ہندوستان کی سرزمین کے لیے کوئی نیا یا نا آشنا تجربہ نہ تھا۔ یہی معاملہ ایران کے ساتھ بھی ہے۔ مسلمانوں کے نور اور حرکت کے تجربے ان دونوں آریائی سرزمینوں کے اپنے تجربے ہو گئے۔ غالب کے آریائی لاشعور کی جڑیں اس تجربے میں بھی پیوست ہیں۔ نور اور روشنی کے قدیم ایرانی، زرتشتی، مانوی، ویدی، بودھی، دیو مالائی اور اسلامی تجربوں نے ان کے آریائی لاشعور میں اپنی بالادستی قائم رکھی ہے اور یہی وجہ ہے کہ ان کا اجتماعی لاشعور ان کے حواس کی گرفت میں آ کر انھیں مضطرب کرتا ہے، ان کے وجود کو بلند بناتا ہے اور ان کی فکر کو ترفع عطا کرتا ہے۔ روشنی اور تحرک کے آرکی ٹائپ نے انھی اسباب کی بنا پر غالب کی فکر میں شدت اختیار کی ہے:

> "غالب ایک بڑے تخلیقی فنکار ہیں اس لیے ان کا تخلیقی تخیل ایسے تمام آرکی ٹائپ کو شدت سے اُبھارتے ہوئے اور ان پیکروں کو اپنی وسیع اور تہہ دار جمالیات کا حصہ بناتے ہوئے حیرت انگیز جمالیاتی تجربوں کو پیش کرتا ہے۔ غالب ایک بڑے خالق کی طرح ان کی صورتیں تبدیل کرتے اور نئی جہتیں پیدا کرتے رہتے ہیں۔" (۳:۴۰۲)

اسی لیے شکیل الرحمٰن نے غالب کو تت راج بھی کہا ہے اور نٹ راج بھی:

تیرے ہی جلوے کا ہے دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گل در قفائے گل

گردشِ ساغرِ صد جلوۂ رنگیں تجھ سے
آئینہ داریِ یک دیدۂ حیراں مجھ سے

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

غالب ایسے رقاص ہیں جو ہمیشہ اس آتشیں گیت کے لیے، مرکزِ نور کی اس کرن کے لیے مبتلائے اذیت رہے جو ان کے قلب کو محوِ رقص رکھے اور اسے تمام آرکی ٹائپ اور تمام آریائی رقاصِ نور کے رقص کا مقام بھی بتا دے:

> "مغنیِ آتش نفس کی تلاش خود اپنی ذات کے اس حصے کی تلاش ہے جس کے بغیر وجود کی تکمیل ممکن نہیں ہے۔ اس نغمے (دیپک راگ) کی تلاش ہے جس کے جادو سے پورا وجود کائنات پر پھیل جائے اور کائنات سے پرے بھی پہنچ جائے، وجود کائناتی ابدی نغمے یا میلوڈی سے ہم آہنگ ہو جائے۔ جس جمالیاتی تصور سے مسرت آمیز کیفیتوں کا احساس جاگے اور باطن میں پر کیف لہریں اٹھیں، وہ سیلاب یا جلال کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔" (۳:۲۱۸)

یہ آتشیں جمالیاتی وحدت کا حسین تجربہ ہے:

خارہا از اثرِ گرمیِ رفتارم سوخت
منتی بر قدمِ راہ روانست مرا

ناز را آئینہ مائیم بفرما تا شوق
جو از جانب مژدۂ دیدار برد

رقصاں پیکرِ انوار سے مملو آتشیں اتحاد کا عرفانِ ذات کی تابندگی اور اس کے رقص کے لیے نشان

تناؤ، لذت اندوزی اور طلسمی دُنیا کی تخلیق بھی ہے، لیکن ان کی نظر، ان کے تخلیقی تخیل اور ان کے شوق سے اس میں رقص اور حرکت کی ایک تابناک جمالیاتی قدر پیدا ہو گئی ہے۔" (۲:۲۲۸)

یہ قدر آریائی لاشعور اور شعورِ ذات کا سنگم ہے:

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

یک قلم کاغذِ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت
نقشِ پا میں ہے تپِ گرمیٔ رفتار ہنوز

فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

آتش افروزی یک شعلۂ ایماں تجھ سے
چشمک آرائی صد شہر چراغاں مجھ سے

شوخیٔ صدرنگ نقش

زلفِ تحریر پریشان تقاضا ہے مگر
شانہ ساں، مو بہ زباں خامۂ مانی مانگے

Johann Georg Hamman نے شاعری کو نسلِ انسانی کی مادری زبان کہتے ہوئے اپنی شہکار تصنیف "Aesthetica in Nuce" (۱۷۶۲ء) میں خدا کو شاعر جیسا کہا ہے اور لکھا ہے کہ تخلیقِ کائنات خدا کی شاعری ہے جو ہم سے شبیہوں میں مخاطب ہے، اور اگر شاعری فطرت کی نقالی ہے تو یہ بذاتِ خود تخلیقِ کائنات کی شبیہ ہوئی اور انجیل مقدس بھی، جو افضل ترین شاعری ہے، تخلیق کی شبیہ ہے۔ اسے وہ شاعری افضل لگتی ہے جو Concrete شبیہوں، علامتوں اور اسطوری پیٹرنس میں اعلیٰ ہو۔ تصویری اور تحریری (Hieroglyphic) آدم کو وہ علامتوں کی تخلیق کے معاملے میں مکمل نسلِ انسانی کی تاریخ کہتا ہے جبکہ حوا حسنِ فطرت کے جزو خاص کی علامت ہے۔ حوا کو وہ آدم کی شاعری کہتا ہے اور شاگردوں کو مشورہ دیتا ہے کہ وہ Endymion کی پسلی کی طرح تخلیق کا ہنر جانیں (جس کے متعلق اسطوری روایت ہے کہ چاند کی حسین دیوی (Selene) اس کی نیم خوابی کے عالم میں اس میں ضم کر گئی اور پھر اس کی پسلی سے اس نے نئی صورت اختیار کی)۔ شاعروں کے لیے اس نے یہ تجویز بھی دی کہ فنونِ لطیفہ کی مابعد طبیعیات میں قلابے مارنے سے قبل الیوسینیائی اسرار کا انکشاف حاصل کریں۔ اس نے سقراط کو کرائسٹ کا پروٹو ٹائپ کہا ہے اور لکھا ہے کہ شاعری خدا، تخلیقِ کائنات، آدم، حوا کی تخلیق، خدا کی ارفع صورت کرائسٹ اور خدا کی قبیح صورت مصلوب کرائسٹ کے تسلسل کا شبیہوں میں اظہار کرتی ہے، اور اسی طرح مصوری بھی انہی اقدار کی بصری نمائش ہے۔ مصوری بذاتِ خود تخلیقِ کائنات (خدا کی شاعری) کا جز ہے (۱۵۰-۱۳۶:۱۰)۔ ان دونوں کی تفہیم کے لیے اس نے انسان کے ذاتی تجربوں کی اہمیت پہ خاصہ زور دیا ہے۔

ہمان شاعری اور مصوری کو مماثل تصور کرتا ہے۔ دونوں کا حسن ایک جیسا ہے۔ وہ یہاں

ونکلمن (Joachim Winckelmann) کا خیال ہے کہ مصوری اور مجسمہ سازی میں فنکار بعض جذبوں کو ابھار کر اور بعض جذبوں کو پوشیدہ رکھ کر تصور کو وسعتِ پرواز عطا کرتا ہے جبکہ شاعر ان تمام جذبات کا اظہار کر دیتا ہے اور اس کے سامع یا قاری کے پاس غور و فکر کے لیے کوئی مواد نہیں رہ جاتا۔ اس نے "لاؤکون" کا تذکرہ شرح و بسط سے کیا ہے اور لکھا ہے کہ اس کا نیم وا دہن جس سے اب اذیت کی وجہ سے چیخ نکلنے ہی والی ہے، اس کے چہرے کا وقار، جواب اس چیخ یا کرب کے اس اظہار کی وجہ سے بگڑنے ہی والا ہے، ورجل کی نظم سے زیادہ رفیع ہے کیونکہ اس میں فنکار نے منفی پہلوؤں کو پوشیدہ رکھا ہے۔ اذیت و کرب کے باوجود اس کے Contours کا حسن اور اس کے چہرے کا وقار حسن کے، اس کے جلال و جمال کے بہترین نمونے ہیں۔ اس اظہار کو اس نے یونانی شہکاروں کی سادگی، عظمت اور مدہوشی کہا ہے اور لکھا ہے کہ یہ وہ عوامل ہیں جو شاعری میں ناپید ہیں، شاعری میں ان کا گزر ہو ہی نہیں سکتا۔ انہی بنیادوں پر اس نے مجسموں اور تصویروں کی لازمانیت کا احساس بھی دلایا ہے۔ اس نے یونانی مجسمہ سازی اور مصوری کے شاہکاروں کو ایسا سمندر کہا ہے جس کی بالائی سطح پر خواہ جتنی اور جیسی بھی طغیانی ہو، اس کی گہرائیاں سکون و التیام کا احساس دلاتی ہیں۔ جذبے خواہ جتنے بھی شدید، تند ہوں، یونانی فنونِ لطیفہ میں اظہار کی نوعیت میں اتنی ہی عظمت، مدہوشی، وقار اور سادگی کا احساس ملتا ہے۔ اس نے ہمان کے برخلاف جسمِ انسانی کو حسن کی بہترین تصویر تصور کیا ہے۔ اس حسن کے ادراک کے لیے Nicomachus کی نگاہیں اس کے لیے اہمیت رکھتی تھیں۔ Michelangelo، Raphael اور Poussin نے ان نگاہوں کے استعمال کی ہی وجہ سے لافانی شہکاروں کی تخلیق کی۔ ان میں (ہمان سے اختلاف) محض حسنِ فطرت کا ہی اظہار نہیں ہے بلکہ فطرت سے ماورا حسن کی تخلیق بھی شامل ہے، جس کے متعلق Proclus نے افلاطون کی "Timaeus" کی تشریح کے ضمن میں یہ کہا تھا کہ اس کی بنیاد ذہن کی تعمیر کردہ شبیہیں ہیں۔ پراکلس کے اس تصور کو وہ یونانی فنونِ لطیفہ کی رفعت کی کلید کہتا ہے۔ اسی رفعت سے متعلق تصور قائم کرنے کے لیے Sophocles ہزار کے مجمع کے سامنے تھیٹر میں برہنہ ہو کر رقص کیا کرتا تھا، اور Elusinian کھیلوں کے دوران ایتھنس میں یونان کی حسین ترین دوشیزائیں برہنہ ہو کر رقص کرتی تھیں، تاکہ فنکاروں کو ان شبیہوں کے مرتب کرنے میں معاون ثابت ہو سکیں۔

Anadyomene کی زہرہ کے لیے ماڈل بن کر فنکاروں کے سامنے Phryne برہنہ ہو کر پانی میں غوطے لگاتی تھی اور مختلف زاویوں سے پانی کی سطح سے نمودار ہوتی تھی۔ انھی تصورات کا اثر تھا کہ ایتھنس کے Allibiades نے اوائل عمری میں ہی بانسری بجانے سے انکار کر دیا کہ اس کی وجہ سے اس کا چہرہ بگڑ جاتا ہے (Athenians آج بھی بانسری نہیں بجاتے)۔

حسن کا یہی حسی تصور حسن فطرت کا بہترین پیکر بن گیا، جسے ونکل من نے ارتقائی خصائص کی بنیاد پر حسن کا مثالی نمونہ کہا ہے، جو مقدس بھی ہے۔ (۵۴-۲۰:۱۰)

ورجل کی "لاؤکون" اور مجسمہ "لاؤکون" میں درد و کرب کے اظہار پر وقار، مجسمے کے چہرے کے تاثرات کی عظمت اور اژدہے کی لپٹ سے تینوں ابدان کے عضلات کے تشنج کا موازنہ کرتے ہوئے لسنگ (Gotthold Ephraim Lessing) نے اپنی بیش بہا تصنیف "Laocoon" میں شاعری کو یہ کہتے ہوئے مجسمہ سازی پر فوقیت دی ہے کہ جذبہ و احساس کے جن اظہاروں سے یہ مجسمہ قاصر ہے، وہ ورجل کی نظم میں اپنی بے پایانی کے ساتھ موجزن ہیں۔ اس نے لکھا ہے کہ مصور شاعری کی نقالی کرتا ہے، اور شاعر بھی مصور کی نقالی کرتا ہے، لیکن موخر الذکر صورت حال اس کی نگاہ میں زیادہ اہمیت نہیں رکھتی، اس لیے کہ مجسمہ "لاؤکون" کی تمام تر خوبیوں کے اظہار کے باوجود نظم میں وہ احساسات بھی موجود ہیں جن کے اظہار سے مجسمہ ساز قاصر رہا ہے، جو مجسمہ ساز یا مصور کی انگلیوں کی گرفت میں آ ہی نہیں سکتے۔ وہیں یہ بھی کہتا ہے کہ اچھا شاعرانہ خیال وہ ہے جس کی بنیاد پر اس کی مصوری ہو سکے۔ کہتا ہے کہ جب تک شاعر کے تصورات مصور کے موئے قلم کی زد میں آتے رہیں گے، تب تک شاعری کی رفعت برقرار رہے گی۔ یہ کہہ کر اس نے شاعر اور مصور دونوں پر بعض پابندیاں عائد کر دیں۔ شاعر ہمان اور ونکلمن کے نقطۂ نظر کے تحت، ایسی شاعری تو کر سکتا ہے، لیکن یہ مصور کے لیے مشکل ہو گی کہ اس شاعری کو نقش کرنے میں ہی اس کی عظمت کا اعتراف ہو گا۔ کہتا ہے کہ ونکلمن نے جن خصوصیتوں کی جانب اشارہ کیا ہے ان سب کی موجودگی کے باوجود مجسمہ یا تصویر میں حرکت نہیں ہوتی، جو شاعری کا جوہر اصیل ہے۔ یہ لازماں تو ہے لیکن بے مکاں نہیں ہے، جبکہ شاعری میں الفاظ زمان و مکان سے ماورائیت کا احساس دلاتے ہیں اور مجسمہ سازی یا مصوری میں شکلوں اور سطحوں کا استعمال ہوتا ہے، جو مکاں سے تطابق رکھتی ہیں، اس لیے ان میں انھی تخیلات کا استعمال ہو سکتا ہے جو مکاں میں ہم وجود

ہیں۔

مصوری، مجسمہ سازی اور شاعری کے ان تین اہم اصول کو ذہن میں رکھتے تو اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کے یہاں ان اثرات کی جستجو میں شکیل الرحمٰن نے یونانی دانشور (Simonides of Ceos) کی طرح شاعری کو صوتی مصوری بنا دیا ہے۔ ورجل کی طرح غالب بھی صوتی مصوری کے عظیم فنکار نظر آتے ہیں۔ غالب کی ان صوتی تصویروں میں تحیر، حرکت، شوق، حرارت، حسرت، حکمت، سادگی، مدہوشی سب موجود ہیں۔ ان تمام نقوش کو شکیل الرحمٰن نے اپنے تجربوں کی بنیاد پر محسوس کیا ہے۔ غالب کی شاعرانہ مصوری سے متعلق مباحث کے غائر مطالعے سے شکیل الرحمٰن کے یہاں ہمان، ونکل من اور لسنگ کے جمالیاتی مباحث کی بازگشت محسوس ہوتی ہے۔ شکیل الرحمٰن کی Nicomachus جیسی نگاہیں غالب کی صوتی مصوری یا شاعرانہ مصوری میں زمان و مکان کی ماورائیت کے ساتھ ہی زمان و مکان کے حسین امتزاج کو بھی حسی سطح پر لے آتی ہیں۔ بعض اشعار ایسے ملتے ہیں جو براہ راست مصوری یا تندیس گری کے ہند، مغل اور ایرانی شہکاروں کے زیر اثر نزول ہوئے اور وہیں ایسے اشعار کی کثرت بھی ہے جن میں تصویر یا مجسمے میں ڈھل جانے کی خصوصیت بدرجۂ اتم موجود ہے۔ بعض ایسے اشعار بھی ہیں جو انگلیوں کے برق زدہ ہونے کے باوجود مصور یا مجسمہ ساز کی گرفت میں نہ آ سکیں:

بلبل تصویر ہوں بے تاب اظہار تپش
جنبش نال قلم، جوش پر افشانی مجھے

غالب کی سائیکی Selene بن کر ان کے وجود سے جنم لیتی ہے۔

لسنگ کی ہی مانند شکیل الرحمٰن بھی اس تصور کو ہی اپناتے ہیں کہ غالب کی شاعری میں مصوری کا فن شاعر کو مصور سے بلند کر دیتا ہے (۳:۲۰۶)۔ Muse کی پیدا دونوں صورتیں عظمت اور رفعت کی حامل ہیں۔ اس کا احساس غالب کو بھی ہے۔ اور بسا اوقات یہ احساس تو آتی شدید صورت اختیار کیے ہوئے ملتا ہے کہ:

"(غالب) خود ایک مصور کی طرح پہلے تو اس (جلوۂ برق) کی رفتار کے حسن کی تصویر اس طرح بنانے کی کوشش کرتے ہیں کہ اس کی رفتار کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ اس سے زمین کے دامن میں حسن کا ہجوم ہے، جو حد درجہ متحرک ہے، ایسا محسوس

ہو رہا ہے جیسے طوفان میں پھول کی پنکھڑیاں اُڑ رہی ہیں......اور پھر اپنی معذوری ومجبوری (مصوّری سے) کا اظہار فوراً کرتے ہیں، لیکن اپنے خاص انداز سے، ذہن پر ایک حیرت کدہ کی تصویر نقش کرتے ہوئے، اور یہی تصویر نعمت بن جاتی ہے۔" (۳:۱۸۸)

مصوّری سے غالب کے تعلق کے سلسلے میں شکیل الرحمٰن کے بعض خیالات ملاحظہ فرمائیں:

"غالب مصوّری اور مصوّروں کے عمل کو شاعری کی جلوہ گری تصوّر کرتے ہیں۔" (۳:۱۸۹)

"مصوّری کے حسن اور اس کی عظمت کا احساس انھیں ذات، محبوب اور کائنات کے حسن و جمال سے قریب کر دیتا ہے۔" (۳:۱۹۴)

"غالب نے اپنے نفسیاتی لمحے کو ایک بڑے فنکار کی طرح گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے کہ جس لمحے میں ذہن کے کینوس پر تصوّر یا خیال کوئی تصویر نہیں بنا سکتا، ایسا محسوس ہوتا ہے، جیسے تصوّر سے ایک ایک تصویر پری کی طرح اُڑ کر کہیں گم ہو گئی ہے۔" (۳:۱۹۵)

"مصوّری کی عظمت کے احساس اور تصویریت کی شدّت نے غالب کو ایک بڑا مصوّر فنکار بنا دیا ہے۔" (۱۹۸:)

"جس طرح شاعری مصوّری بن جاتی ہے، اُسی طرح مصوّری کا شدید تر احساس شاعری میں جذب ہو جاتا ہے تو شاعری تخلیقی مصوّری کا عمدہ نمونہ بن جاتی ہے۔" (۳:۲۱۱)

"تصویریت کے احساس نے غالب کو تصویر بنا دیا ہے۔" (۳:۲۱۰)

ایک کیفیت یہ بھی ہے کہ:

"تصویروں سے معرا ذہن کے باوجود تصویریں بنانے کا عمل جاری ہے، اور مصوّر خود نقشِ حیرت بنا، خیال سادگی ہائے تصوّر کو نقشِ حیرت پا رہا ہے۔" (۳:۱۹۵)

"لاؤکون" کے مجسمے کو ذہن میں رکھ کر یہ شعر پڑھیں:

در عرض غمت پیکر اندیشۂ لالم
پا تا سرم اندازِ بیان است و بیاں نیست

ورجل کی مکمل نظم میں جو کیفیت ہے، اس مجسمے میں اظہار کی جو کیفیت ہے، سب کا سب اس شعر میں موجود ہے! اس لحاظ سے دیکھیے تو شاعری مصوّری کی جلوہ گری ہوئی جس کی تحویل میں جلوؤں کی ممکنات بھی ہیں۔ اور اس لیے، لسنگ، شکیل الرحمٰن اور غالب کے لیے شاعری ماورائے مصوّری بھی ہے۔

ونکل من نے مصوّری اور مجسمہ سازی کی جس رفعت کا تذکرہ کیا ہے اور جس کی بنیاد پر اس نے انھیں شاعری سے بہتر تصوّر کیا ہے، لسنگ نے اس سے اتفاق کیا ہے، لیکن اس مفروضے کی دوسری شق سے اس نے، جیسا کہ عرض کیا گیا، نا اتفاقی ظاہر کی ہے کیونکہ تصویر یا مجسمہ عمل یا ردِّ عمل کے صرف ایک، یا اس سے بھی کم لمحے کو پیش کرتا ہے Still Photography کی طرح۔ غالب کی شاعری میں عمل، ردِّ عمل کا یہ لمحہ بھی قید ہے اور عمل، ردِّ عمل کے سلسلے بھی موجود ہیں، حتیٰ کہ بے پایاں حرکتیں بھی غالب کی مصوّری میں شامل ہیں۔ بقول شکیل الرحمٰن، غالب کی بعض تصویریں اپنے ارتعاشات کے ساتھ جلوہ گر ہوتی ہیں، جنھیں کینوس پر، یا پتھر میں قید نہیں کیا جا سکتا۔ ونکل من نے لکھا تھا کہ اگر مصوّر کو کوئی شاعرانہ خیال مل جائے، یا وہ کسی خیال کی مصوّری میں شاعرانہ Treatment کا طریقۂ کار اپنا سکا تو اس کا فن اس کے باطن میں وہ آگ روشن کر دے گا جسے پرامیتھیس نے خداؤں سے چرایا تھا۔ ایسے مصوّروں میں یونان کے Parrphasius (۴۰۰ ق م) اور Aristides de Thebes کے نام آتے ہیں جن کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ اپنی رُوح کی مصوّری پہ بھی قادر تھے۔ شاعری میں غالب سے بڑا سائیکی کا صورت گر کوئی نظر نہیں آتا۔ انھوں نے مصوّری اور تندیس گری کے ہنر کو جزوِ شاعری بنا لیا، کچھ اس طرح کہ پورا وجود کینوس میں ڈھل گیا۔

غالب مانی کے موئے قلم کو زبان عطا کرتے ہیں۔ ان کے اشعار میں ایرانیوں اور مغلوں کی مصوّری کی تفصیل ملتی ہے، چینی مصوّری کی طرح پیکر بھی ہیں کسی پس منظر کے بغیر، یونانی، رومی اور اطالوی مصوّروں کی خوابناک دُنیائیں اور پُروقار تصویریں بھی ہیں۔

غالب محبوب ساز ہیں۔ محبوب کے مختلف سحر انگیز پیکروں کو نقش کرتے ہیں تو خونِ دل کا

استعمال کرتے ہیں اور ان پیکروں کے لیے اجتماعی اور آریائی لاشعور کی طلسمی وادیوں سے سانچوں کا انتخاب کرتے ہیں۔ اسی کی وجہ سے ان کی مصوری بھی تحیر و حیرت کا ایک سلسلہ بن جاتی ہے، جس کے بطن سے حسن کی مختلف جہات اپنی کرنیں بکھیرتی ہیں:

''تحیر اور حیرت کا جو سلسلہ جاری ہے اس سے ایک حیرت کدہ متشکل ہو گیا ہے جو ایک ساتھ جانے کتنے تحیرات کا احساس دینے لگتا ہے۔ غالب کا بے قرار اور مضطرب رُومانی ذہن عموماً اسی قسم کی تصویریں بناتا ہے جو اپنی تجریدی صورتوں سے ذہن کو کئی جہتوں سے آشنا کرتی ہیں اور یہ جہتیں پُراسرار سرگوشیاں کرتی ہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وجدان منجمد ہو کر حیرت کدہ بن گیا۔'' (۳:۱۸۸)

شکیل الرحمٰن کا تصوّر ہے کہ غالب کی مصوری میں ہر نقش ایک حسین پیکر بن کر لاشعور کی تاریکیوں کو روشن کرتا ہے، جس میں انسان اپنی تاریخ کے آثار (ونکل من) ڈھونڈ سکتا ہے:

''غالب کی پیکر تراشی کے پس منظر میں زرتشتیوں اور آریوں کی آگ اور روشنی اور ہندوستانیوں کے تراشے ہوئے معنی خیز اور جہت دار بت پہلے سے موجود ہیں۔'' (۳:۱۹۰)

مصوری میں امیجز کی اہمیت پر ہمان. ونکلمن اور لسنگ نے خاصہ زور دیا ہے۔ ان امیجز کی تخلیق کی وجہ سے ہی شکیل الرحمٰن کی نگاہوں میں مصوّر غالب پروٹو ٹائپ کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ ونکلمن نے لکھا ہے کہ مصوّر کے لیے پوری کائنات امیجز کی تشکیل کا ذریعہ ہے۔ ہمان نے تخلیق کائنات کے مراحل سے مصلوب عیسیٰ تک کے واقعات کو مختلف مصوّرانہ امیجز کا ذریعہ تصوّر کیا ہے۔ جذبہ و احساس کی تمام ترکیفیات ان دونوں ذرائع میں موجود ہیں۔ قدیم یونانی، اطالوی، رُومی، چینی، ایرانی، ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی سے عہد حاضر کی مصوری و تندلیس گری کی تحریکوں تک وہ علائم اور امیجز مقبول رہی ہیں جن میں اساطیری واقعات یا کرداروں کی تصویر کشی ہو سکتی ہے، اس کے ساتھ ہی تہذیب کی کروٹوں سے بھی امیجز تخلیق ہوئیں۔ یہی عالم غالب کی شاعرانہ مصوری کا بھی ہے، لیکن اس کی انفرادیت یہ ہے کہ:

''کینوس پر فنکار کا دیا ہوا امیج اپنی جگہ پر ہوتا ہے لیکن اس امیج اور ماحول کی تصویر کشی سے ایسے اشارے اور مواد ہمیں حاصل ہوتے ہیں کہ ہم خود اپنے لیے امیج

پیدا کر لیتے ہیں، یہ اقتباس کے حسن کا ایک بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ فنکار کے خواب آور وژن کا کرشمہ ہے، جس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس سے ایسی شعاعیں نکلتی ہیں اور ایسے ارتعاشات پیدا ہوتے ہیں کہ اچانک تصویر کا جوہر نمایاں ہو جاتا ہے اور ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اچانک ہم نے کچھ پالیا ہے! اچانک ہم جو کچھ پاتے ہیں، ان سے فنکار کے حسّیاتی مظاہر کی عظمت کا احساس تو ملتا ہی ہے، اس کی قوتِ تخیل، تصوّر اور نقش کے ساتھ شوخ رنگوں اور روشنیوں سے قریب تر ہو کر جمالیاتی انبساط بھی حاصل کرتے ہیں۔'' (۳:۲۱۴)

امیجز کی تشکیل کی بنیاد پر شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعرانہ مصوری کی تین اہم خصوصیات کی نشاندہی کی ہے، لیکن اس سے قبل کہ ان پہ نظر ڈالی جائے، لسنگ کی "Laocoon" کی یہ اوّلین سطریں ملاحظہ فرمائیں:

''پہلی بار جس نے شاعری اور مصوری کی مشابہت پر غور کیا ہوگا، وہ بڑی ہی لطیف و سبک قوتِ ادراک کا مالک رہا ہوگا کہ اس پر ان دونوں سے ایک ہی طرح کے تاثرات قائم ہوئے ہوں گے۔ اس نے دونوں ہی فنون کو اظہارِ حقیقت کا وسیلہ بھی سمجھا ہوگا۔

اس کے بعد وہ شخص رہا ہوگا جس نے نشاط و کیف کے جوہر کی جستجو میں ان دونوں کو حسن کا نمونہ جانا ہوگا اور نمونۂ حسن بھی۔

پھر ایک شخص نے یہ باور کیا ہوگا کہ بعض عوامل مصوری میں زیادہ نمایاں ہیں، اور بعض شاعری میں۔

پہلا شخص شوقین (Amateur) تھا، دوسرا فلسفی، اور تیسرا نقاد۔'' (۱۰:۵۸)

شکیل الرحمٰن کے ذہن کا اجتہاد یہ ہے کہ اس میں حسن بینی کے یہ تینوں پہلو موجود ہیں، اور انھی کی روشنی میں غالب کے مصوّر ذہن کی بھی تین جہتیں منوّر ہوتی ہیں:

''تصویر یا نقش جلوہ بن جاتا ہے اور اس کی جمالیاتی جہتیں اُبھرتی محسوس ہوتی ہیں۔'' (پہلا شخص)

''نقش یا امیج اپنے ارتعاشات سے اپنی طرف کھینچتے ہیں اور جمالیاتی انکشافات

ہوتے ہیں۔" (دوسرا مخمس)

"نقش یا امیج صاف طور پر اُبھر کر سامنے نہیں آتا اور نہ ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ اس کے اُبھرنے کا کوئی عمل جاری ہے۔" (تیسرا مخمس) (۳:۲۱۵)

شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعرانہ مصوّری کی مختلف جہات کا جائزہ پیش کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ مصوّری کے حسن اور اس کی عظمت کے احساس نے غالب کو ذات (عاشق)، محبوب (خدا، اس کے پروٹو ٹائپس) اور کائنات کے حسن و جمال کے قریب کر دیا ہے۔ غالب کے اشعار مختلف نفسیاتی کیفیات کو گرفت میں لیتے ہیں جن کی وجہ سے خوابوں کی پُراسرار دُنیائیں بھی نقش بن جاتی ہیں۔ ان کے پیکر حسن اور اس کی جہات کے انکشافات کا وسیلہ ہیں جن میں خوابناک فضاؤں کے سرریل تاثرات موجزن ہے:

"غالب کی تصویروں کی دو وحدتیں حسن کی ضامن ہیں۔ ایک وحدت واضح طور پر سامنے ہوتی ہے اور دوسری اپنی پُراسراریت کے ساتھ پوشیدہ رہتی ہے۔ پہلی وحدت کو دیکھتے ہوئے آرائش و زیبائش کا تازہ احساس ملتا ہے۔" (پہلا مخمس)

"اور اس سے مفہوم کی وضاحت بھی ہوتی ہے، جب نگاہ دوسری وحدت تک پہنچتی ہے تو ایک پُراسرار فضا میں اُلجھ جاتی ہے۔" (دوسرے مخمس کے حسّی تصورات)

"لیکن اگر نگاہ تیز تر ہو تو کوئی وجہ نہیں کہ جمالیاتی کیفیتوں کی ایک تنظیم شروع ہو جائے اور غالب کا تجربہ وژن کی کشادگی کا ضامن بن جائے۔ (تیسرا مخمس) (۳:۲۲۰)

اجتماعی لاشعوری جمالیاتی تجربوں کے تاثر کا ذکر کرتے ہوئے شکیل الرحمٰن نے اس حقیقت کی نشاندہی بھی کی ہے کہ ان میں قید پیکروں کے گرم و سبک بدن غالب کی مصوّری کے محبوب موضوع ہیں۔ ان مالکانِ پسِ کوچہ کے دامِ طلسم سے شعور مسحور ہو کر آئینہ خانے کی تخلیق کرتا ہے تا کہ ان پیکروں کی صاف و شفّاف تصویریں منعکس کر سکے۔ آئینہ کی داستانیت کا مشاہدہ ہم نے پچھلے باب میں کیا ہے، یہاں آئینہ مصوّر کے کینوس کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں تصویر اور اس کے آہنگ کا وہ امتزاج ہے جو نقش و تصویر کو جلوہ بنا دیتا ہے۔ اس نگار خانے کے لیے غالب نے اپنے اشعار میں جابجا آئینہ کا استعمال کیا ہے جو گہرے پانی کی سطح ہے، آئینہ دریا ہے، زخمِ جگر

ہے، لاشعور کا خازن آگہی ہے اور اس کی سب سے بڑی حیثیت ایک وسیع کینوس کی سی ہے جو چراغانِ خیال سے مزین ہے۔ یہ آئینہ ونگل من کی نگاہ میں سمندر ہے۔

غالب نے آئینہ کا استعمال حیرت اور طلسم کے تجربوں کے لیے بھی کیا ہے۔ شکیل الرحمٰن نے غالب کے آئینہ کو بیضۂ قمری اور محبوب کی آنکھوں کی جنبش بھی کہا ہے۔ یہ آئینہ شوخ ہے، مخمور و بے تاب بھی۔ جذبہ و احساس کا اظہار بھی اس میں موجود ہے۔ یہ علامتِ دل ہے جو محبوب کے لیے سارے شہر کو آئینہ خانہ بنا دیتا ہے۔ یہ غالب کو خود اپنی ذات کی طرح عزیز ہے جس میں عاشق، محبوب اور رقیب کی حسرتیں بھی ہیں:

"(غالب کے اشعار میں) لفظوں سے تصویریں بنی ہیں لیکن شاعر کے تخلیقی ذہن نے ان تصویروں کے کئی معنی خیز پہلو پیدا کر دیے ہیں۔ معاملہ لفظوں کے تخلیقی استعمال کا ہے۔ غالب کا خلاّق ذہن عام روایتی لفظوں کا استعمال بھی تخلیقی سطح پر کرتا ہے اور موضوع اور اس کے تمام تلازمات کو حد درجہ محسوس بنا دیتا ہے۔ آئینوں کے پیکر بھی ذہن کو استعاراتی مفاہیم کی وسیع تر کائنات تک لے جاتے ہیں، مبالغے کا حسن اغراق اور غلو کے ساتھ خالص شاعری کا جوہر بن جاتا ہے۔" (۳:۲۲۲)

شکیل الرحمٰن کی نکتہ رَس نگاہوں میں تحیر، حیرت، سیماب، ویرانی، بہار، جلوہ، آب، شوق، صحرا، ذرّہ، دریا، تمثال، آرزو، تمنا، خواہش، محبوب، حسن، رنگ، دیدار، مژگاں، شکست، گستاخی، خود پرستی، داغ، تپش، جوہر، بے تابی، بزم، شوخی، بگولے، نقشِ قدم، جنون، وحشت، دل، جبیں، شہر، چراغاں، باطن، حلقۂ گرداب، حسرت، خوف، جنون دید، رنگ گل، آرائش جیسے غالب کے محبوب تلازمے اپنے وسیع تر استعاراتی مفاہیم میں آئینہ سے وابستہ ہو جاتے ہیں:

"تمثال ساز مصوّر نے شدتِ تاثر سے ایسی تمام تصویروں میں تازگی اور ندرت پیدا کی ہے۔ قدم قدم پر احساسِ تحیر سے آشنا کرتے ہوئے تجربوں کی ہمہ گیری اور مشاہدوں کی وحدت کا احساس عطا کیا ہے۔ حرارت، حرکت، توانائی، پہلوداری اور گہرائی کے ساتھ تمثالوں کی تابناکی اور رنگینی گرفت میں لے لیتی ہے۔ آئینے کا ایسا دیدہ ور شاعر ایسے ذوقِ دیدہ وری کے ساتھ کہیں اور نظر نہیں آتا!" (۳:۲۲۳)

ان تلازموں کی آمیزش سے ہی غالب کی مصوّری کے نقوش نمایاں ہوتے ہیں۔ ان میں بند

مغل جمالیات کے اشارے بھی اپنی تابناکیوں کے ساتھ موجود ہیں۔ بعض تلازمے تو ایسے ہیں جو صرف اور صرف ہندوستانی مغل جمالیات کا حصّہ ہیں۔ ان تلازموں سے فوری تاثر یہی ہوتا ہے کہ مغل مصوّری کی کوئی شناسا تصویر ذہن میں اُبھرتی ہے۔ ایسے تلازموں میں باغ، گل، آئینہ، چمن، فصلِ گل، دیوارِ چمن، گلستان، سبز، شفق، ہم دوشی، شراب، خوباں، ساغر، بلبل، شیشہ، عکسِ رُخ، مشاط، آئینہ زانو، جامہ زیب، گل و صبح، صحنِ چمنستان، بزمِ خوباں، جلوہ، جوشِ جلوہ، طرہ، طاؤس، فلک، زنار، مژگاں، دست، برگِ گل، ساعدِ سیمیں، دستِ پرنگار، شاخِ گل، شمع، پروانہ (۳:۲۳۶) وغیرہ اہم ہیں جنھیں غالب نے بالکل نئی اور منفرد معنویت عطا کیا ہے۔ ونکل من کی ہی مانند شکیل الرحمٰن بھی اس انفرادیت کو تجربۂ ذات کی آویزش کہتے ہیں:

> ''غالب کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ہند مغل جمالیات کی اکثر تصویروں میں اپنی شخصیتوں کے سوز و گداز کو شامل کیا اور انھیں احساس و جذبے سے زیادہ قریب تر کر دیا۔ ہند مغل جمالیات کے ٹائپ چہروں پر تاثرات اُبھار کر انھیں شخصیتیں عطا کیں اور انھیں زیادہ محسوس بنا دیا۔ ان کے فعال حسّی شعور اور ان کی جمالیاتی فکر نے ہند مغل آرٹ کی خصوصیات کو اتنی شدّت سے بھینچا اور اس آرٹ کے رَس کو اس طرح نچوڑا کہ جمالیاتی قدریں سیّال بن گئیں اور ان کے تجربوں میں جذب ہو گئیں۔ وہ خود ہند مغل جمالیات کے ایک بڑے شاعر بن گئے، ایک ایسی روایت کے خالق جو ہند مغل جمالیات کی آمیزش کی متحرک صورت ہے۔'' (۳:۲۳۶)

غالب کی امیجز مغل جمالیات کی رُوح میں بھی جذب ہیں اور ان سے غالب کی عجمیت اپنے آب و تاب کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے:

> ''مغل جمالیات جب ہندوستانی جمالیات میں جذب ہو جاتی ہے تو ایک وجدانی اور حسیاتی حرکی نظر پیدا ہوتی ہے اور غالب اس نگاہ و نظر کے سب سے بڑے نمائندہ فنکار ہیں۔'' (۳:۲۴۷)

یہ اعتراف محض غالب کی عظمت و رفعت کا ہی نہیں بلکہ خود شکیل الرحمٰن کی بصیرت کا بھی ہے جس نے غالب کی شاعرانہ مصوّروں کو اتنی بلندیوں پر پہنچ کر دیکھا ہے! انھوں نے نقش کو نقاش کی صورت دیکھا ہے۔

نقش خود نقاش بن کر وصل و ہجر، رنج و محن، حزن و نشاط، حسرت و آرزو، سکون و اضطراب، عبد و معبود کے صدہا پیکر تخلیق کرتا ہے جن میں بلندی اور وسعت کے آرکٹائپ کی شدّت تجربوں کی بے پناہی کی ضامن بن جاتی ہے۔ ان کی وجہ سے ذہن یک لخت Raphael کے 'Glatea'، 'Three Graces'، Sebastano کے 'Death of Adonis'، 'Pieta' اور 'Raising of Lazarus'، Pontormo کے 'Graces'، Ilresso کے 'Moses'، Correggio کے 'St. John'، 'Jupiter and Antiope'، Titian کے 'Venus'، 'Danae'، Veccluio کے 'Venus and Amor'، Bronzino کے 'Venus, Cupid'، 'Flolly and Time'، Michel angelo کے 'Separation of Light and Darkness' کی رفعتوں کی جانب منتقل ہو جاتا ہے جن میں ذات اور کائنات کی وحدت، رُوح کی مصوّری اور خواب کی دُنیاؤں کے نقش موجود ہیں۔ ان تمام شہکاروں میں وقت کا تصوّر بھی پگھلتا ہوا نظر آتا ہے اور ایک غیر مرئی حسن کی حسیاتی کیفیتوں کے پیکر بھی یہاں موجود ہیں، جنھیں ہم محسوس کر سکتے ہیں۔

آرکٹائپل تماثیل کے شدّتِ تاثر سے بھی تصویریں سرخی مائل نظر آتی ہیں۔ اس رنگ میں غالب کے یہاں آفتاب کے مختلف رنگ ہیں، آب و کوہ کے مختلف رنگ بھی، آتش اور لہو کے کئی رنگ بھی اس میں سمائے ہیں۔ غالب کے شعری مصوّری اس رنگ کے بغیر نہیں ہو سکتی! یہ لہو رنگ کائنات شوق، حسرت، ہجر، وصل، جنوں، ماضی، آفتاب کے پیکروں، بنتِ آتش و لہو، سیلِ لہو، درختِ نور، روشنی کے پیکروں، لہو میں رُوح کے سفر، سفرِ شب اور مصری یونانی، کلدانی، کنعانی، بابلی روایات کے صدہا پیکر کی امین ہے۔ عورت، سانپ، پانی، آگ، پرچھائیں، خدا وغیرہ کی آرکٹائپل تماثیل پر بھی یہی رنگ حاوی ہے:

> ''حسّی پیکروں کی تخلیق میں لہو اور سرخ رنگ نے ہمیشہ ایک نمایاں حصہ لیا ہے۔ شعری پیکروں کی جذباتی لہروں کا لاشعور کے اس پیکر سے ہمیشہ ایک باطنی رشتہ رہا ہے۔ بڑا فنکار لاشعوری طور پر نسلی تجربوں کی معنویت کو کسی نہ کسی طرح تخلیقی سطح پر جذب کرتا رہا ہے اور ایسے تجربوں میں لہو اور سرخ رنگ کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔'' (۳:۲۵۹)

سرخ غالب کا محبوب رنگ ہے۔ یہ خوابوں اور خوابناک دُنیاؤں کی مصوّری میں خاص اہمیت

رکھتا ہے۔اس رنگ نے ہی انھیں خوابوں کا دلفریب وژن عطا کیا ہے۔آفتاب کی آرکٹائپ
کے جلال سے پیدا ہونے والی خون کی لہروں اور موجوں کے جمال سے تخلیق نو ہوتی ہے۔
شکیل الرحمٰن نے لکھا ہے کہ یہ رنگ صرف اس لیے غیر معمولی پیکر نہیں بناتا کہ اس میں
نسلی یا آریائی لاشعور کا آہنگ ہے بلکہ اس لیے بھی کہ:

نسلی لاشعور کے آہنگ اور ترنگ میں ایسی پُر اسرار پوشیدہ تنظیم ہوتی ہے جو جدید
ذہن سے رشتہ قائم کر لیتی ہے اور نئے دَور میں جمالیاتی تقاضوں کو پورا کرتی رہتی
ہے۔" (۳:۲۶۱)

غالب کی مصوّری میں لہو کے رنگ کے علاوہ سبز اور سیاہ کا استعمال بھی ہوا ہے۔مغل جمالیات کی
پیشکش میں بیدل کی طرح طاؤس کا بھی دلفریب استعمال کیا گیا ہے۔ یہ سب رنگ حسن کی
علامت ہیں اور بقول شکیل الرحمٰن: جہاں ان دونوں رنگوں کا حسن ظاہر ہوا ہے، وہاں سرخ رنگ
کے امتزاج اور اس کے تاثر کے ساتھ ان کی جلوہ ریزی سے شعری تجربوں کی رنگ آمیزی میں
کشش پیدا ہوگئی ہے۔انھوں نے رنگوں کے اسی امتزاج کی جستجو مثنوی 'چراغِ دیر' میں بھی کی
ہے جسے وہ غالب کی بصیرت کا آئینہ کہتے ہیں کہ اس میں کئی آرکٹائپل تماثیل بیدار اور متحرک
ہوجاتی ہیں۔ جملۂ معترضہ کے طور پر عرض ہے کہ یہ مثنوی بنارس کے بیان کے پیرائے میں اظہارِ
ذات کا اعلیٰ نمونہ ہے۔جسمانی خوبصورتی، دلفریبی کے بعض نادر نمونے بھی اس میں ہیں۔اس
میں ذات کی مصوّری ارفع مقام کی حامل ہے اور جلوۂ تمثال ذات بن گئی ہے۔شکیل الرحمٰن نے
لکھا ہے کہ اس کے مطالعے سے عرفانِ نفس اور عرفانِ الٰہی کے تجربے حاصل ہوتے ہیں جن کی
وجہ سے شاعر اور قاری دونوں کا تزکیۂ نفس ہوتا ہے۔

غالب کی شاعرانہ مصوّری میں رنگوں کا استعمال ذات اور وجود کے رنگ کی شکل میں ہے
جس کے بطن سے جمالیاتی وحدت کا شعور پنپتا ہے اور ذات سے ذات اولیٰ تک کے سفر کی
داستان پسِ کوچہ کی تیرگی کو Dark Room کی طرح سرخ رنگ میں ڈبو دیتی ہے۔
شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعرانہ مصوّروں کی کل چھیالیس خصوصیات (۳:۲۴۸-۲۵۴)
کی نشاندہی کی ہے جن کے غائر مطالعے سے ان میں وہ تمام خوبیاں نظر آتی ہیں جن کی موجودگی
ہمان، ونکل من اور لسنگ کے مطابق، شاعری اور مصوّری دونوں میں ہی ناگزیر ہے۔غالب

نے مصوّری اور مجسمہ سازی کے شہکاروں سے متاثر ہو کر اشعار کہے، غالب کے اشعار مصوّر
کے موئے قلم کی زد میں بخوبی آسکتے ہیں، غالب نے ایسے اشعار بھی کہے جن میں بلا کی تخلیقی
مصوّری ہے لیکن جنھیں مصوّر کینوس پر پیش نہیں کر سکتا، غالب نے اپنے اشعار میں "لاؤکون"
سے زیادہ پُر وقار مجسّمے بنائے ہیں، غالب کی شاعرانہ مصوّری میں پروٹو ٹائپس کی تمثالیں بھی
موجود ہیں، ان میں پُر وقار اور پُر سکون تصویریں بھی ہیں، ہیجان خیز، وحشت انگیز متحرک تصویریں
بھی، ان میں سادگی و رعنائی بھی ہے، مدہوشی اور بے قراری کی کیفیتیں بھی۔یہ شکیل الرحمٰن کے
باطن کی نگاہوں کا کرشمہ بھی ہے:

خیال سادگی ہائے تصوّر، نقش حیرت ہے — پرِ عنقا پہ رنگ رفتہ سے کھینچے ہے تصویریں

نقش رنگینی سعی قلم مانی ہے — یہ کمر دامن صد رنگ گلستان زدہ ہے

بتانِ شوخ کی تمکین بعد از قتل کی، حیرت — بیاض دیدۂ نخچیز پہ کھینچے ہے تصویریں

عرض کیجیے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں — کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

روانی ہائے موجِ خون بسمل سے ٹپکتا ہے — کہ لطف بے تحاشا رفتن قاتل پسند آیا

آنکھیں پتھرائی ہیں نامحسوس ہے تار نگاہ — ہے زمیں از بسکہ سنگیں، جادہ بھی پیدا نہیں

جلوۂ تمثال ہے ہر ذرّۂ نیرنگ سواد — بزم آئینہ تصویر نما، مشت غبار

عکس رُخ افروختہ تھا تصویر بہ پشت آئینہ — شوخ نے وقت حسن طرازی تمکین سے آرام کیا

یہ ہوائے چمن جلوہ ہے طاؤس پرست   باندھے ہے پیرفلک، موج شفق سے زنار

گرسیم، آنقدر کز خون بیاباں لالہ ندادی شد   خرامانِ ما بہار دامن صحراست پنداری

از ہر بن مو چشمۂ خوں بار کشادم
آرائش بستر ز شفق می کنم امشب

یہ غالب کے عرفان حسن ذات کے تجربے ہیں۔ نظارۂ حسن کے لیے وہ پیکر حسن میں اپنی آرزوؤں کے ساتھ دوسرا جنم لیتے ہیں۔ یہ ان کی نسلی برتری کا علامیہ بھی ہے۔ تاریکی کے گہرے کنویں سے روشنی کا مینارہ بلند ہوتا ہے تو داخلی بیداری کا شدید احساس اپنے جلوے بکھیرنے لگتا ہے۔ باطن کے ایسے پُراسرار سفر کی مصوّری صرف اور صرف غالب کا حصّہ ہے، بلکہ اس غالب کا جس کی دریافت شکیل الرحمٰن نے کی ہے۔

گزرگاہِ خیال

ہجوم فکر سے دل مثل موج لرزے ہے
کہ شیشہ نازک و صہبائے آبگینہ گداز

O

تخلیقی عمل نفسی تجربہ ہے۔

ہمہ گیر تخلیق کا مخرج و ماخذ اجتماعی لاشعور ہے۔

ہمہ گیر تخلیقوں میں انفرادیت انفرادی لاشعور کی وجہ سے ہے۔

اساطیر کی ادبی حیثیت متنازعہ ہے لیکن ادب میں ان کی آرکٹائپل تماثیل کی وجہ سے ہی ہمہ گیریت آئی ہے۔ ان کی ہی وجہ سے تخلیق زمان و مکان سے ماورا ہوتی ہے، اور ان کے ہی سبب اس ربط باہمی کا ظہور ہوتا ہے، جو ہر ارفع تخلیق کو خلاقِ اعظم کی ذات کا جز بنا دیتی ہے، اور اسی بنا پر ایسی تخلیقیں ایک دوسرے کا آئینہ محسوس ہوتی ہیں۔ یہ آئینہ اجتماعی لاشعور کی دین ہی ہے۔ جس میں تفریق انفرادی لاشعور کی تحریکات سے ہوتی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا گیا، شکیل الرحمٰن نے غالب کے انفرادی لاشعور کو ان کا آریائی لاشعور کہا ہے۔ آریائی اقدار کی روایات کے سبب ہی غالب نے سلائم کے اظہار میں اپنی انفرادیت برقرار رکھی ہے۔ منجمد اساطیر میں پوشیدہ آرکٹائپل تماثیل میں غالب اور ان جیسے جینیس معانی کی تہوں کی جستجو بھی کرتے ہیں اور انھیں نئی معنوی وسعت و صداقت بھی عطا کرتے ہیں۔ یہ ان کا نفسی تجربہ ہے۔ پچھلے صفحات میں جن عوامل کی نشاندہی کی گئی، ان سے ہی تخلیق کار نفسی تجربوں کے ان محاکات کا مالک بنتا ہے جو اسے اس کے عصر سے ماورا کر دیتے ہیں۔ یہ سائیکی کی وہ کیفیت ہے جہاں ہر شے، تصویر اور تجربہ پگھل کر ایک ہو جاتا ہے۔ کثرتوں کی یکتائی یا اتحاد فنکار کے تخلیقی خلیوں کو ذات کی جمالیات کی منفرد و مستحکم جہات عطا کرتا ہے۔

شکیل الرحمٰن نے ایسی پانچ جہات کا تذکرہ کیا ہے جو ذات کی دروں بینی کے عمل میں نفسی تجربے کو بتدریج متاثر کرتی ہیں۔ پہلی جہت میں محض آرزو اور ارادہ کی عملداری ہوتی ہے جو فی نفسہٖ اُفتادِ طبع کا نتیجہ ہے۔ یہ مکاں کی سپاٹ سطح ہے۔ دوسری جہت کی سطح بھی سپاٹ، یعنی

یک رُخی ہی ہے لیکن اس میں وہ اضطراب ملتا ہے جو خواہشوں کو اتصال کے لیے آمادہ کرتا ہے۔

تیسری جہت میں یہ اضطراب شوق میں ڈھل جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے جلوؤں کے شدید تحرک کی ابتدا ہوتی ہے اور سطح کا دوسرا رُخ اس تحرک کی وجہ سے منور ہونے لگتا ہے۔ اس سطح کا پہلا رُخ مادّی خیالات کا تھا اور یہ پوشیدہ پہلو باطنی ہیجانات اور رُوحانی تصورات کی دُنیاؤں کا ہے۔

تیسری جہت ان کے اتصال کی صورتِ حال ہے:

''فنونِ لطیفہ کے اعلیٰ، افضل اور بدیع تجربوں کا تصور تیسری جہت کے بغیر پیدا بھی نہیں ہوتا۔ یہ وہ جہت ہے جو آنے والے واقعات اور مستقبل میں حاصل ہونے والے تجربات کے جمالیاتی نقوش اُبھار دیتی ہے۔ بڑے تخلیقی فنکاروں کا وژن تیسری جہت کی پُراسرار زبان سے رشتہ قائم کر لیتا ہے اور اس رشتے کے بعد ہی تیسری جہت پُراسرار سرگوشیاں کرنے لگتی ہے۔ یہ جہت، زندگی اور کائنات کے تعلق سے رموز و اسرار کا خزانہ ہے۔'' (۳:۴۵۷)

یہیں سے ذات کے ارتقا کی ابتدا ہوتی ہے جس سے کائنات کی جمالیاتی وحدت کا تصور پنپتا ہے۔ اسی تجربے کے بطن سے جمالیاتی جہت بیدار ہوتی ہے اور وجود بذاتِ خود نگارخانہ بن جاتا ہے۔ جس سے حس، وجدان، آگہی کی کرنوں کا انعکاس ہوتا ہے:

''چوتھی جہت لاشعاعوں والی تاب کار جہت بن کر آئی ہے۔ تپش، حرارت، تنویر اور تابانی وغیرہ کا احساس ملنے لگتا ہے۔ محسوسات کی دُنیا پھیل جاتی ہے۔ مادّہ اور اس کی انرجی کے عمل سے تخلیقی ذہن کا ایک پُراسرار رشتہ قائم ہوتا ہے اور دونوں باہم گرِ عمل کو پیش کرنے لگتے ہیں۔ اس جہت کے ساتھ فنکار کائنات کے باطن میں اُتر جاتا ہے اور تحرک کا رشتہ قائم ہو جاتا ہے، جمالیاتی شعاعیں وجود میں آنے لگتی ہیں۔ انرجی ہر شے کو سیال بنا کر ایک کر دیتی ہے۔'' (۳:۴۶۰)

یہ سیال نامی جہت ہی لاشعور کی آرکٹائپل تماثیل کو اپنے تجربوں کے پیرائے میں معنی کی نئی وسعتیں عطا کرتی ہے۔ جس کی وجہ سے نور اور حرکت کے پُراسرار رقص کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس جہت کو شکیل الرحمٰن نے باطنی جہت کی انتہائی صورت سے تعبیر کیا ہے جہاں وژن کی افضل اور ارفع روشنی کا ارتعاش ہم رقص ہوتا ہے۔

دروں بینی کی اس ارفع جہت سے تخلیقی تخیل کی دو صورتیں رونما ہوتی ہیں جو نسلی تجربوں کو

حسی سطح پر یوں لے آتی ہیں کہ تمام تجربے ذات سے وابستہ ہوکر ذات ہی کا حصّہ بن جاتے ہیں۔شکیل الرحمٰن نے اسے ذات کی سرفرازی کا حیرت انگیز تجربہ کہا ہے:

''خارجی تجربے اسی وقت ذات کے تجربے بنتے ہیں جب فنکار کے لہو میں جذب ہوجاتے ہیں۔ ذاتی جمالیاتی تجربے جب صورتیں اختیار کرتے ہیں تو اظہار کے حسن ہی میں مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے......لفظ جذبہ بن جاتا ہے، احساس بن جاتا ہے۔ ذات کی آواز اور اس آواز کے ارتعاشات ہی ہوتے ہیں جو محسوسات کو ذہن سے ہم آہنگ کرتے ہیں۔ تاثرات پیکر بن کر سرگوشیاں کرتے ہیں۔'' (۳:۴۷۱)

تجربے، نفس، سائیکی، رُوح، لہو باطن کی آگ میں جذب ہوکر اپنا رنگ ڈھونڈ لاتے ہیں:

''تجربوں کے آہنگ تک رسائی ہوجاتی ہے تو پھر کسی آہنگ کا احساس نہیں رہتا۔ تجربوں کا آہنگ ہی جمالیاتی انکشاف بن جاتا ہے۔اس طرح کلام خواب اور اسطور سے آگے پُراسرار سرگوشیاں کرنے لگتا ہے، تجربے میں جو نہیں ہوتا، وہ بھی محسوس ہونے لگتا ہے......زمان ومکاں کے بطن سے نئے زمان ومکاں کی دُنیا پھوٹ پڑتی ہے۔اس طرح قاری کا حواس ایک بڑے ساحر کی گرفت میں آجاتا ہے۔'' (۳:۴۷۱)

شکیل الرحمٰن نے غالب کی شاعری کو ساحری بھی کہا ہے، جس کے پس پردہ نفسی تجربوں کا اکتشاف ہوتا ہے۔ ذات کی مرکزیت، اظہارِ ذات، مرکزِ ذات سے کون ومکاں کو دیکھنے کی آرزو، نسلی تجربوں سے شعوری اور لاشعوری وابستگی، انکشافِ ذات کا اضطراب، تعمیر وتحفظ وتخریبِ حسن کی قوت اس سطح پر فنکار کے ذہن کا حصّہ بن جاتی ہے۔ فنکار کا خیال صدائے کُن بن جاتا ہے۔ (۸:۹۱) اس کی دوسری صورت وجدان کے غیر معمولی تحرّک کی ہے۔ یہ انفرادی لاشعوری تحریکات سے قائم ہے، جس کے سبب:

''تخلیقی وجدان ذاتی مشاہدوں کو آئینے کی مانند عزیز رکھتا ہے اور اپنی صورت اور اپنے چہرے کے تاثرات میں وقت اور زمانے کے نقوش دیکھتا ہے۔لہو کے آنسو اپنے قطروں میں پیکر اور تمثال بن جاتے ہیں۔تصوّر یا خیال اپنی جگہ پر منظر بن جاتا ہے۔'' (۳:۴۷۲)

چونکہ یہ انفرادی لاشعور کا کرشمہ ہے۔اس لیے اس میں آرکٹائپل تماثیل کی اوّل الذکر جیسی بالیدگی نہیں ملتی بلکہ اس کے روشن امکانات ملتے ہیں۔اس کے ڈانڈے تہذیب سے بلاواسطہ متعلق ہیں۔یہاں فنکار کی اپنی نظر بہت اہمیت رکھتی ہے:

''انفرادی احساس کے ساتھ استغراق اور دروں بینی کے لمحوں میں تجربے تہہ دار بھی بنتے ہیں اور اظہار میں کبھی یہ تہیں کھلتی ہیں اور کبھی نہیں کھلتیں۔قاری کی اپنی فکر ونظر انھیں کھولتی ہے تو ایسے ارتعاشات بھی ملتے ہیں کہ جن کا احساس شعوری طور پر خود فنکار کو نہیں ہوتا۔'' (۳:۴۷۳)

غالب کی شاعری میں یہ جہت ان کے آریائی لاشعور کی شکل میں موجود ہے۔ان دونوں صورتوں کی آمیزش سائیکی کو تخیل کے ساتھ ہی فینٹاسی کا سرچشمہ بھی بنادیتی ہے۔شکیل الرحمٰن نے اس صورتِ حال کا اظہار بڑے ہی خوبصورت پیرائے میں کیا ہے:

''بڑا تخلیقی فنکار جب اپنی سائیکی کی شعاعوں کو فینٹاسی کے ذریعے شدّت سے اُبھارتا ہے تو دراصل اس کی یہ تمنا ہوتی ہے کہ یہ وحدت نہ ٹوٹے۔غالب کے عہد میں تاریخ اس وحدت کو شکستہ کرنے پر صرف آمادہ نہ تھی بلکہ اسے توڑ بھی چکی تھی اور یہ عمل جاری تھا۔فینٹاسی اسے بچانا چاہتی تھی......تخیل یا فینٹاسی کا تخلیقی عمل المیات کو نظرانداز کرنے کی کوشش کرتے ہوئے ماضی کے حسن اور وحدت کے احساس کی مسرتوں کے ساتھ نئی طلسمی کائنات خلق کرنے لگتا ہے۔ذہن یہ چاہتا ہے کہ اس وحدت کا تحفظ کیا جائے اور جب یہ ممکن نظر نہیں آتا تو وہ تحت التاریخ اور اپنے تجربوں کے ماضی سے نئے طلسمی جمالیاتی تجربے خلق کرنے لگتا ہے۔المیات وجود کا تجربہ بن جاتا ہے تو فینٹاسی کا تخلیقی عمل شروع ہوجاتا ہے۔'' (۳:۴۷۹-۴۸۰)

اور ایسے ایسے نقوش، تصویریں، پیکر اور سانچے مرتب ہونے لگتے ہیں جن میں غیب اور شہود کی آمیزش پسِ کوچہ کی تاریکیوں میں فکر ومعانی کی دُنیائیں خلق کرتی ہیں۔ غالب حافظۂ اعظم کا متحرک حصّہ بن جاتے ہیں۔

ان دونوں صورتوں کی آمیزش سے ہی ہمہ گیر اور ابدی تخلیق معرضِ وجود میں آتی ہے۔ اس مقام پر تخلیقی تخیل کا نتیجہ اتنا سحرانگیز اور پُراسرار ہوتا ہے کہ تجربہ ومعنی کے جلال وجمال کا عرفان ہر رنگ کو خود میں ڈھال لیتا ہے اور خود بھی ہر رنگ میں منقش ہوجاتا ہے۔اس کے ذریعے

بطونِ فطرت بے حجاب ہوتے ہیں اور حق کی خود حاملیت کشف کے دوران اپنی معنویت سے ان سالموں (الفاظ) کو حاملہ بنا دیتی ہے جو لین دین کے عمل اور اس کے درک و احساس کی خلاّقانہ وہبی قوت کے حامل ہوتے ہیں۔ یہی خصوصیات ایسی تخلیق کو ہمہ گیر اور ابدی بناتی ہیں کیونکہ ان کے اندر اپنی تخلیقِ نو اور تجدیدِ معنی کے عناصر سما جاتے ہیں۔ (۸:۹۲)

ویلاس نے تخلیقی عمل کی جن چار ارتقائی صورتوں کا تذکرہ کیا ہے ان کا تعلق اس پانچویں جہت ہی سے ہے (۸:۱۰۳)۔ یہ حقیقت ذہن نشین رہے کہ ویلاس کی تقسیم صرف ارفع شعر و ادب کے لیے ہی ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس جہت کی جن دو صورتوں کی جانب توجہ دلائی ہے، ویلاس انھیں ہی چار شقوں میں منقسم کرتا ہے۔ پہلا مرحلہ عمل سازی کا ہے، یعنی باطنی تجربات میں لاشعور کی تحریکات ضم کر جاتی ہیں۔ دوسرا مرحلہ بار آوری کا ہے، جو اتصال سے معنی کی تہیں اخذ کرنے کے بعد انھیں باطنی ہیجان سے پیدا ہونے والے ردِ عمل کے پیمانوں میں پرکھتا ہے۔ شکیل الرحمٰن کے نقطۂ نظر سے اسے اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ انفرادی لاشعور کی تحریکات سے اجتماعی لاشعور کی آرکٹائپل تماثیل بیدار اور متحرک ہوتی ہیں۔ ان کی بیداری سے معانی کی تہیں سائیکی کے ذریعے انفرادی لاشعور، اور پھر شعور سے رشتے استوار کرنے لگتی ہیں۔ اس رشتے کی وجہ سے پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے۔ ویلاس نے اس عمل کو تصویر سازی کہا ہے (۸:۱۰۴)۔ یہ پیکر جب شعور کا حصّہ بن جاتے ہیں تو ویلاس کی چوتھی تخلیقی سطح 'تصدیق' کی تکمیل ہوتی ہے۔ گویا، اجمالاً، معاملہ یہ ہے کہ انفرادی لاشعور، غالب کے سلسلے میں آریائی لاشعور اور اجتماعی لاشعور دل و دیدہ کی طرح باہم گر ہو جاتے ہیں۔ یہ اتصال وجود کو رقاصِ حسن بیں حسن شناس حسن گر بنا دیتا ہے۔ وجود بیک وقت خلاّق اور مخلوق بن جاتا ہے:

''غالبیات میں فکر، خرد اور دانش سب تخلیقی تخیل کے دائرے میں آ جاتے ہیں۔ تخیل کے چکر کے تیز تحرک ہی میں ان کی پہچان ہوتی ہے اور ان کا حسن واضح ہوتا ہے۔'' (۳:۴۸۴)

غالب نے تو خود ہی کہا کہ باطن میں گزرنے والے جھونکے زبان کو گویائی عطا کر دیتے ہیں:

زیادے کہ بر دل وزد در نہفت
زباں را بہ پیدا در آرد بگفت

شکیل الرحمٰن نے ان اشعار کی نشاندہی بھی کی ہے جو تخلیقی تخیل کے تئیں خود غالب کی بصیرتوں کا

پتہ دیتے ہیں۔ یہ اشعار وجود، تجسیم، تخلیقی کیفیت، آریائی لاشعور، اجتماعی لاشعور اور ان کے اتصال کی بنیاد پر تین درجوں میں تقسیم کیے گئے ہیں۔ اس تقسیم کو اجزائے ذات کے تجربے، تجربۂ ذات اور ان کے ربطِ باہمی کی صورت میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ غالب کہتے ہیں:

بنام ایزد زہے مجموعۂ راز　　شگفت آور تر از نیرنگ و اعجاز

بود ہر موج از عنبر نشاں مند　　کہ دارد جابجا باسطر پیوند

نہ جادو لیک ہوش افزا فسونی
جہاں را سوئی دانش رہنمونی

ذات کی اس طلسمی کائنات سے آشنائی کے بعد اتصال کا شوق پروان چڑھتا ہے جو اس کائنات کو نئے طلسم سے آشنا کرنے کے لیے مضطرب ہے۔ بقول شکیل الرحمٰن: وہ نگہ بیدار اور متحرک ہو جاتی ہے جو آنکھوں کے اندر رہتی ہے (Nicomachus کی نگاہیں!)۔ تخیل کی تجسیم کی خواہش اپنی شدّت کا احساس دلانے لگتی ہے۔ پیکر انتہائی سرعت کے ساتھ بننے لگتے ہیں اور نئی نئی صورتوں سے آشنا ہوتے جاتے ہیں:

تو سوہن فرستی بخنیا گری
مرا جنبش کلک رقص پری

من و جام بے بادہ درخوں زدن
بلب تشنگی جوش جیجون زدن

شوق کی شدّت اپنے آخری مرحلوں میں استحالہ کی منزلوں سے دوچار ہوتی ہے۔ اجتماعی لاشعور کی آرکٹائپل تماثیل اپنی مکمل توانائی کے ساتھ محوِ رقص ہو کر تجلیاں بکھیرنے لگتی ہیں:

''سائیکی کی آتشیں کیفیتوں سے وژن تبدیلِ ہیئت کرتا ہے اور اسی لمحے سے تخلیقی عمل کی پُراسرار کیفیتوں کی پہچان ہونے لگتی ہے۔'' (۳:۴۹۴-۴۹۵)

تجربے اور تخلیق کا کرب نقطۂ عروج پر ہے۔ جسم سانسوں کے حصار میں ہے اور نفس لامکانی میں مبتلا۔ باطن کی آگ خود اپنی فریاد بن کر دستِ دعا بلند کرنے لگتی ہے۔ یہاں نشاط و الم کا سلائم تجربہ بھی نفس کا حصّہ ہے۔ پس کوچہ کی تاریک رات میں ایسے چراغ کی آرزو کرتے ہیں جس کے قریب پروانے نہ آئیں، اور جب اسے روشن کرتے ہیں اپنا ہی دل جلتا ہوا پاتے ہیں۔ نشاط

الم کا یہ بڑا ہی لطیف تجربہ ہے۔ شکیل الرحمٰن نے اس تجربے کی وضاحت کے سلسلے میں یہ خیال پیش کیا ہے کہ:

''تخلیقی کرب میں نشاط کرب حاصل کرتے ہوئے فنکار اپنے ساز کی آوازوں کو بکھیرتا رہتا ہے، گنجینۂ ساز کو کھولتا ہے اور آوازوں اور صداؤں سے نقش اُبھرتے رہتے ہیں۔ نغمۂ مطربۂ فلک زہرہ کے آہنگ کو جذب کرتا ہے اور بصیرت کے آہنگ کا احساس عطا کرتا ہے۔ حیات و کائنات کے تمام مظاہر اور اشیا و عناصر تک اس کا آہنگ پہنچتا ہے۔ جو تخیل کی تخلیق اور بصیرت کی روشنی چاہتے ہیں، گوہرِ تخیل اور گوہرِ بصیرت کی تلاش میں رہتے ہیں۔'' (۳:۴۹۷)

تخیل اور بصیرت کے گوہر کی تلاش تجربے کے باطن سے اس کے اظہار کا رویہ نکال لاتی ہے جو انتہائی معنی خیز اور جہت دار جمالیاتی پیکر کی شکل میں ہوتا ہے:

''جب تخیل کی مستی عروج پر آجاتی ہے تو بصیرت کی روشنی اس میں توازن پیدا کرتی ہے۔ تخیل اور بصیرت کی آمیزش کا کارنامہ یہ ہے کہ اس میں جو جتنا ہوشیار ہوگا، اُتنا ہی بدمست رہے گا، جس قدر تجربے گہرے ہوں گے، اس کے بوجھ سے اُتنی ہی آزادی محسوس کرے گا۔ اصل معاملہ تو دِل کا ہے کہ جس کا رقص حیات و کائنات کے مرکز پر ہوتا ہے۔ وہ شعور اور لاشعور کی محفل میں چند گھونٹ پی کر بدمست ہو جاتا ہے اور نغمہ بیدار ہونے لگتا ہے...... صاحبِ بصیرت جانتے ہیں کہ خرد، بصیرت اور گفتار کا جوہر ایک ہے۔ کلام معانی کی کیمیا ہے۔ تخلیق اپنے دَم سے زندۂ جاوداں ہے۔'' (۳:۴۹۹)

یہ مقامِ تحیر جبروتی، ملکوتی اور ناسوتی دُنیاؤں، بالفاظِ دگر، آرکٹائپل وجود (پروٹوٹائپس)، نفسیاتی اجزا، اور مادّی اشکال کے امتزاج سے وجود کی تزئین و آرائش کرتا ہے۔ خود کو روشناس کرانے کی خواہش شدید ہوتی ہے اور اس سے ذات کی برتری کا احساس بھی جاگزیں ہوتا ہے، جو ذات کو جلال و جمال کا جلوہ اور حسن کا مرکز بنا دیتا ہے:

''یہ ذات کے اندر اُترنے، تخلیقی مرکز سے اپنے رشتوں کو پانے اور محسوس کرنے کا معاملہ ہے۔ علم، ذہانت، بصیرت، غور و فکر، دُور بیں فراست، سب دروں بینی، وقتِ نظر اور جمالیاتی بصیرت کے لیے ہیں۔ ذات کی دریافت اور شناخت کے

بعد ہی محسوس ہوتا ہے کہ ہر شے اور عنصر کی اپنی ذات ہے، اور یہ وژن ملتا ہے کہ یہ سب ذات کے اندر ہیں، ایک دوسرے میں جذب، ایک بڑی جمالیاتی وحدت کے ساتھ۔ غالب نے حسّی سطح پر اسی جمالیاتی وحدت کا عرفان حاصل کیا تھا...... ان کی ذہنی تصویریں اس وحدت کے جلال و جمال کی قوت اور حرارت، یا انرجی کا آئینہ ہیں۔ یہ آفاقی جمالیاتی تجسیم کے معنی خیز اشارے ہیں۔'' (۳:۵۰۷-۵۰۸)

کاشتِ ذات کا یہ عظیم ترین تجربہ ہے جس کی شدّتِ تاثر سے غالب نے، بقول شکیل الرحمٰن: حسن کا عہد نامہ جدید پیش کیا ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت کی نشاندہی کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے کہ یہ جمالیاتی تجربہ کو روبہ ارتقا متحرک تخلیق بنانے کا پُراسرار عمل ہے:

''یہ زندگی کی بے پناہ معنویت کا احساس بخشتے ہوئے حسن کے دائرے کو وسیع سے وسیع تر کرتا جاتا ہے۔ ایک ایسا بسیط منظر نامہ سامنے رکھ دیتا ہے کہ قاری کے ذہن میں اسی اعتبار سے کشادگی پیدا ہوتی رہتی ہے۔'' (۳:۵۱۰)

اس سطح پر غالب ذات کے عرفان کی جمالیاتی وحدت کے حسّی تصوّر کی وجہ سے دو اہم رجحانات کی تطبیق کرتے ہیں۔ ذات کے وسیلے سے حیات و کائنات کے جلال و جمال کو پہچاننے کا رُجحان پہلا ردِّعمل ہے جو ذات کو یوں بیدار کرتا ہے کہ ہر چہار سو جمالیاتی وحدت کا عرفان جمالیاتی وجدان کو متحرک عطا کرتے ہوئے دریافت کے عمل میں مشغول ہو جاتا ہے۔ دوسرے ردِّعمل کے طور پر حسنِ مطلق کا وجود مرکزِ حسن بن کر ذات و کائنات کے حسن و جمال کی وحدت کا احساس عطا کرتا ہے:

تیرے ہی جلوے کا ہے وہ دھوکا کہ آج تک
بے اختیار دوڑے ہے گُل در قفائے گُل

اثر آبلہ سے جادۂ صحرائے جنوں
صورتِ رشتۂ گوہر ہے چراغاں مجھ سے

نہ ہر سو کہ رو آوری سوئے اوست
خود آں رو کہ آوردۂ روئے اوست

کیا آئینہ خانے کا وہ نقشہ تیرے جلوے نے
کرے جو پرتوِ خورشید عالم شبنمستاں کا

متذکرہ مباحث سے شکیل الرحمٰن نے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ غالب اپنی ذات (شعور) کے وسیلے سے اپنی روایات (آریائی لاشعور) اور انسان کے خوبصورت ترین اور معصوم تجربوں (آرکی ٹائپل وجودی دنیا) میں اترتے ہیں اور انھیں اس طرح نفس کا حصہ بنا لیتے ہیں کہ تخلیق بذاتِ خود نفس کے ارتقا اور وسعتِ شعور کا آئینہ بن جاتی ہے۔ ان تجربوں کا ہی فیض ہے کہ صحرا نوردی کا یہ ارفع مقام عطا ہوا کہ رفتار کے تحرک کی وجہ سے پیشانی خورشید کی طرح تابناک ہو گئی، اپنے اعمال کے دوران جبرئیل کو ہمراز پانے لگے اور معنی کی اڑان طلسم بار ہو گئی:

برا ہے کی پایہ گز پائے تو
درخشد چو خورشید پیمائے تو

بہ کارے زدی دست گز ساز تو
دم جبرئیل است ہمراز تو

ز انگیز معنی و پرواز حرف
بہ ہنگامہ بحق طلسمے شگرف

یہ غالب کے تخلیقی تخیل کی جادو وانی ہے:

ز ہم بگسلم داستانی طراز
سخن را دہم جادوانی طراز

اور شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی کا نشانِ امتیاز۔

ماخذ

اس کتاب میں اقتباسات کے بعد صفحہ نمبر سے قبل کا اندراج درج ذیل فہرست کے مطابق ہے۔ اس فہرست میں وہ تصانیف بھی ہیں جو دورانِ تصنیف شاملِ مطالعہ رہی ہیں۔

۱۔ شکیل الرحمٰن: "ادبی قدریں اور نفسیات" عصمت پبلی کیشنز، دربھنگہ ۱۹۶۵ء

۲۔ شکیل الرحمٰن: "غالب کی جمالیات" عصمت پبلی کیشنز، دربھنگہ ۱۹۶۹ء

۳۔ شکیل الرحمٰن: "مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات" معصوم پبلی کیشنز، دربھنگہ ۱۹۸۶ء

۴۔ شکیل الرحمٰن: "مرزا غالب کا داستانی مزاج" ادارہ فروغ اردو، لاہور ۱۹۸۸ء

۵۔ شکیل الرحمٰن: "رقص بتانِ آذری" اردو مرکز، پٹنہ

۶۔ شکیل الرحمٰن: "مولانا رومی کی جمالیات" عرفی پبلی کیشنز، گوڑگاؤں ۲۰۰۲ء

۷۔ شکیل الرحمٰن: "جمالیاتِ حافظ شیرازی" عرفی پبلی کیشنز، گوڑگاؤں ۲۰۰۳ء

۸۔ ہاشمی، ارشد مسعود: "نفسی تجربہ اور ادبی تخلیق" مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی ۲۰۰۰ء

۹۔ Jung, C.G. : Alchemical Studies, Collected Works, Vol. 13, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1967

۱۰۔ Jung, C.G. : The Spirit In Man, Art And Literature, Collected Works, Vol. 15, Routledge & Kegan Paul, London & Henley, 1966

۱۱۔ Nisbet, H.B. (Ed.) : German Aesthetic And Literary Criticism, Cambridge University Press, Cambridge, 1985

کتاب: شکیل الرحمٰن کی غالب شناسی مصنف: ڈاکٹر ارشد مسعود ہاشمی

مبصر: احمد صغیر صدیقی

پتہ: نرالی دنیا پبلی کیشنز، A-358، بازار بلی گیٹ، نئی دہلی (بھارت)۔110002

غالب اردو کے شاید وہ واحد شاعر ہیں جن کے اشعار کی متعدد شرحیں مختلف ادبا نے لکھی ہیں کیونکہ بقول غالبؔ ان کا شعروں میں استعمال کیا ہوا ہر لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم ہوتا تھا۔ ان کے ہاں لاتعداد جناتی شعر ملتے ہیں جن سے حظ اٹھانا ایک طرف رہا انھیں پڑھنے میں ہی سانسیں پھولنے لگتی ہیں۔ یہ باتیں میں ان کے فارسی اشعار کے بارے میں نہیں کہہ رہا ہوں بلکہ اردو کلام کے بارے میں ہیں جو نسبتاً آسان تھا اور جن کے سبب آج ہم غالبؔ کو جانتے ہیں۔ ذرا یہ اشعار دیکھیں:

یک قدم وحشت سے درس دفتر امکاں کھلا   جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

نقش رنگینیِ سعیِ قلم مانی ہے   یہ کمر دامن صد رنگ گلستاں زدہ ہے

دردمیر اسطبلتاں سے کرے ہے ہمسری   بسکہ ذوقِ آتشِ گل سے سراپا جل گیا

حسرتِ لذت آزار رہی جاتی ہے   جادۂ راہِ وفا جز دم شمشیر نہیں

اتنے ہی شعر کافی ہیں دماغ ہلا دینے کے لئے۔ کہنے کا مطلب یہ تھا کہ تب سے آج تک تفہیم شعر غالب کی کوششیں جاری ہیں اور شارحین اور ناقدین اپنی اپنی بساط بھر اس ضمن میں کام کئے چلے جا رہے ہیں۔ انڈیا کے ڈاکٹر شکیل الرحمٰن نے بھی غالب شناسی کے ضمن میں چند کتابیں لکھی ہیں (۱۹۸۷ء میں ''مرزا غالب اور ہند مغل جمالیات''، اس سے قبل ''غالب کی جمالیات'' اور بعد میں تیسری کتاب ''رقصِ بتانِ آزری'')۔ ان تینوں کتابوں میں انھوں نے غالب کی شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوششیں کی ہیں۔ ہماری نظر سے یہ کتابیں نہیں گزریں تاہم زیر تبصرہ کتاب دراصل انہی کتابوں کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے اور اسمیں مصنف نے شکیل الرحمٰن صاحب کی غالب شناسی کے انفرادی اوصاف کو اجاگر کرنے کی سعی کی ہے۔ چند لفظوں میں کہا جائے تو یہ کتاب دراصل تمام کی تمام ڈاکٹر شکیل الرحمٰن کی باتوں کی تصدیق کے لئے تحریر کی گئی ہے اور جو کچھ انھوں نے غالب کے بارے میں لکھا اسے مزید شرح و بسط کے ساتھ قاری کے سامنے پیش کیا گیا ہے۔ مصنف نے اپنی کتاب میں شکیل الرحمٰن صاحب کے ایک مداح کا رول ادا کیا ہے اور مدلل طریقوں سے بتایا ہے کہ انھوں نے ایسا کیوں کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں: